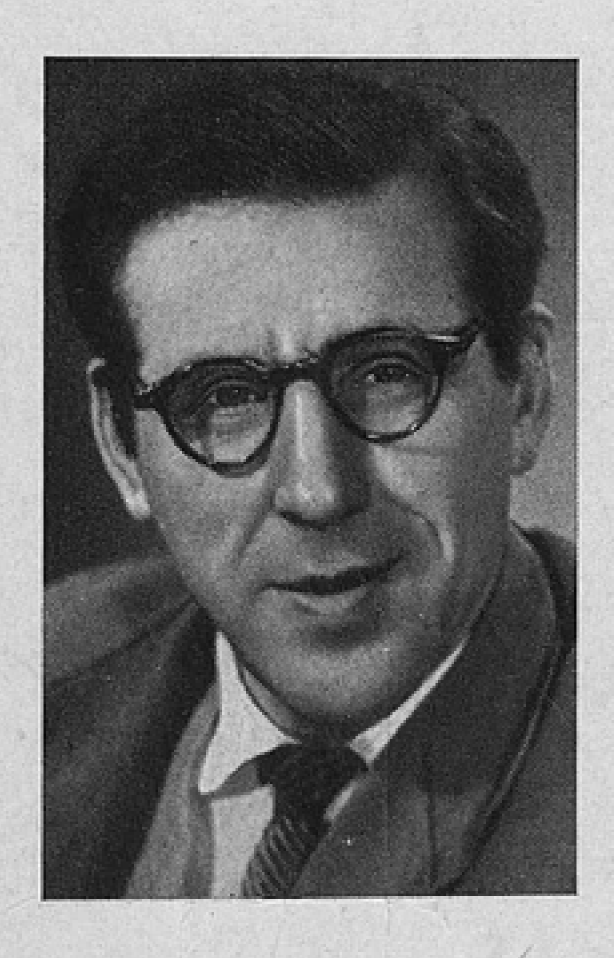
# ИСКУССТВО КИНО



## ПОЗДРАВЛЯЕМ

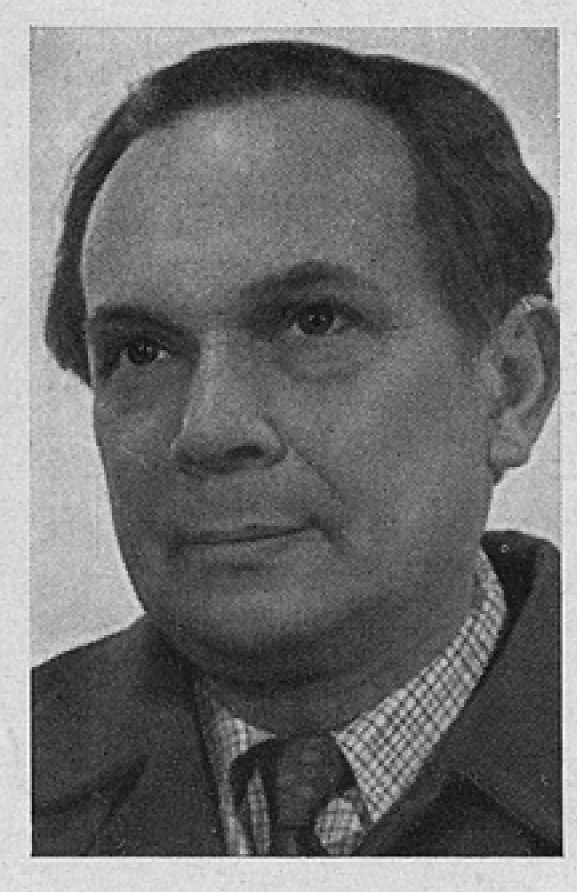
### с 60-летием



ФАСТОВИЧА Вячеслава Ксаверьевича, оператора, снявшего фильмы «Чужая родня», «Солдаты», «Рассказы о Ленине» (совместно с Е. Андриканисом, А. Москвиным, А. Ахметовой), «Поднятая целина», «Дикая собака Динго», «Авария», «Моабитская тетрадь» и другие



### с 50-летием



БУНЕЕВА Бориса Алексеевича, кинорежиссера, поставившего фильмы «Таинственная находка», «За власть Советов», «Человек с планеты Земля», «10 000 мальчиков», «Конец света», «Хуторок в степи» и другие

### с 50-летием



МОЛДАВСКОГО Дмитрия Мироновича, кинокритика, литературоведа, автора ряда книг по истории советской литературы и статей по вопросам киноискусства

# ИСКУССТВО КИНО 1971 9

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР
Журнал основан в 1931 году

*Главный редактор* Сурков Е. Д.
*Редколлегия:* Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
*Зам. главного редактора* Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
*Ответственный секретарь* Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

*Художественный редактор* Антонова Т. М.
*Технический редактор* Живрина Г. В.
*Корректор* Ярошевская С. Л.

На 4-й стр. обложки — кадр из фильма «Двенадцать стульев» (постановка Л. Гайдая; «Мосфильм», 1971): Остап Бендер — А. Гомиашвили, Эллочка Щукина — Н. Воробьева.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

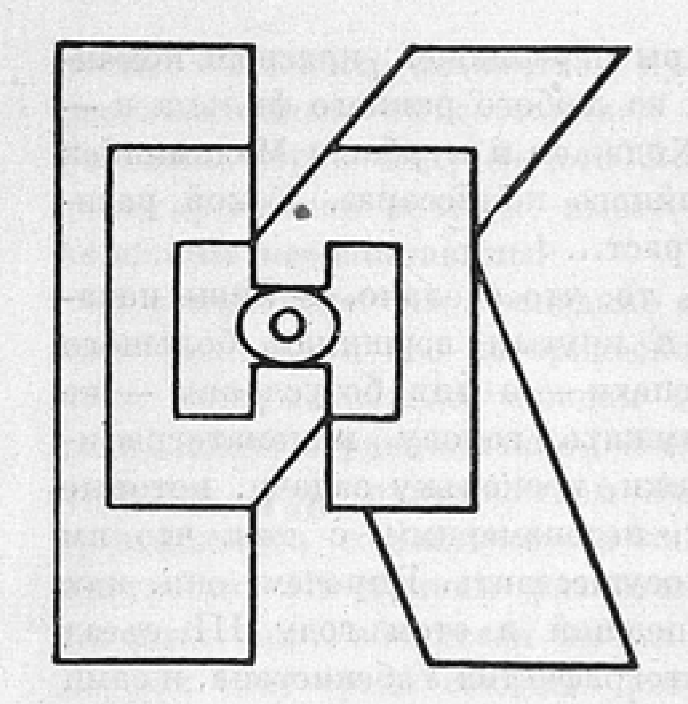
## СОДЕРЖАНИЕ

# ИСКУССТВО КИНО

## Iskusstvo Kino
## Cinema Art




Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. А10458. Подписано к печати 1/IX 1971 г. Формат бумаги $70\times90^1/_{16}$. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 39 600 экз. Заказ 1118. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.



# Жизнь республики и экран

*А. У. Салимов,*
**секретарь ЦК Компартии Узбекистана**

Узбекистан, как и вся Советская страна, живет сейчас в атмосфере высокого идейного и нравственного подъема, вызванного историческим событием — XXIV съездом Коммунистической партии Советского Союза. За каждой, лаконичной и четкой, формулой съездовских документов мы ясно ощущаем гигантский всенародный опыт, проанализированный во всеоружии марксистско-ленинской науки. Бесценный вклад, который внес партийный форум в теорию и практику коммунистического строительства, вдохновляет трудящихся Узбекистана — рабочих и крестьян, ученых и инженеров, художников всех родов и видов искусства — на самоотверженный труд во имя нашего великого дела.

«Великое дело — строительство коммунизма, — говорил в своем докладе на съезде Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев,— невозможно двигать вперед без всестороннего развития самого человека. Без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей коммунизм невозможен, как невозможен он и без соответствующей материально-технической базы».

В создании духовных предпосылок коммунизма, в беспримерном процессе воспитания нового человека благородна роль литературы и искусства — неотъемлемой части общепартийного дела.

За годы Советской власти благодаря осуществлению мудрой ленинской национальной политики, благодаря повседневной заботе Коммунистической партии в Узбекистане возникло и ярко расцветает киноискусство.

Ныне у нас действуют студия художественных картин «Узбекфильм», Студия документальных и научно-популярных фильмов, ее Каракалпакский филиал в городе Нукусе и не так давно созданный «Узбектелефильм». В узбекском кинематографе трудятся сознающие свою ответственность перед народом, преданные делу, способные режиссеры, актеры, операторы, художники, композиторы. Особенно радует, что в последние годы выдвинулась плеяда талантливой молодежи, получившей отличную профессиональную подготовку в стенах ВГИКа и театральных вузов страны. Все они прилагают большие творческие усилия, чтобы умножить вклад узбекского кинематографа в сокровищницу многонационального советского киноискусства.

И все-таки, если исходить из растущих требований времени, приходится сказать, что на тематической карте нашего художественного кинематографа, к сожалению, все еще много белых пятен. Мы не раз критиковали его за то, что вне границ внимания художников остается немало важных, остроактуальных тем, и потому жизнь республики — бурная, многогранная — выглядит на экране досадно обедненной.

Однако время наше — время быстрых перемен во всех областях человеческой деятельности. Таков характер нашей советской жиз-

ни! Думаю, что обнадеживающие процессы начались и в киноискусстве Узбекистана. И сегодня вряд ли найдется объективный наблюдатель, постоянно следящий за продукцией студии «Узбекфильм», который стал бы отрицать, что лучшие ее ленты вызвали интерес и симпатии всесоюзного зрителя, уважение и признание в профессиональных кругах.

Я говорю о таких картинах, как «Ташкент — город хлебный» А. Михалкова-Кончаловского и Ш. Аббасова; «Генерал Рахимов» К. Яшена, И. Луковского, З. Сабитова; «Сыны отечества» С. Азимова, Н. Рожкова, Л. Файзиева; «Красные пески» К. Икрамова, А. Макарова, А. Акбарходжаева, А. Хамраева; «Всадники революции» и «Гибель черного консула» М. Мелкумова и Қ. Ярматова; «Яблоки 41-го года» Д. Холендро и Р. Батырова; «Чрезвычайный комиссар» О. Агишева и А. Хамраева; «Нежность» и «Влюбленные» О. Агишева и Э. Ишмухамедова; «В двадцать шестого не стрелять» Э. Арбенова, Р. Батырова, Л. Якушева; «Возвращайся с солнцем» З. Фатхуллина и Х. Файзиева.

Несомненное достижение узбекского кинематографа — создание в его произведениях подлинно народного характера. Если бросить ретроспективный взгляд на историю нашего национального экрана, то мы убедимся, что этот характер претерпевал на различных этапах существенные изменения, он диалектически, непрерывно развивался. Эти изменения, это развитие были, несомненно, обусловлены — с одной стороны, историческими обстоятельствами, кардинальными переменами в жизни республики, которые принесла Октябрьская революция и Советская власть, а с другой — углублением профессионального мастерства художников, ростом самого киноискусства, трудным, но упорным его движением к уровню, достойному современного кино.

От простодушной прямолинейности образов на первых этапах — к характерам сложным, многогранным, психологически отточенным: таков путь узбекского кинематографа. Невозможно в рамках настоящей статьи сколько-нибудь подробно проанализировать этот процесс, но мне хотелось бы просто поставить рядом две пары персонажей: красный командир и басмач из любого раннего фильма и — Низаметдин Ходжаев и курбаши Мадаминбек из «Чрезвычайного комиссара». Какой разительный контраст...

Разумеется, то, что сделано, — лишь начало подъема к крутым вершинам большого искусства. Успехи — а они безусловны — не должны вскружить голову кинематографистам республики, поскольку задачи, которые им предстоят, несоизмеримы с тем, что им удалось уже осуществить. Впрочем, они, как показал прошедший в этом году III съезд Союза кинематографистов Узбекистана, и сами отнюдь не склонны почивать на лаврах.

Искусство сегодня — мощное орудие познания и осмысления действительности с наших партийных позиций. Острый глаз советского художника способен поэтому в зародыше подметить новую общественную и нравственную проблему, процесс, коллизию, счастливо обнаружить рождение новых, коммунистических черт личности, а художнический талант — раскрыть их в образной форме. Вот почему наша партия заинтересована в том, чтобы в сферу внимания и кровных интересов искусства входили разные стороны нашего современного бытия.

Но, конечно, живая жизнь общества безгранична и неисчерпаема, и от художника не требуется, чтобы он объял необъятное. Да искусству и не присущ прикладной характер. Оно отображает существенные черты действительности, показывая их сквозь призму человеческой психологии, человеческих взаимоотношений.

Не только полезно, но и необходимо поэтому постоянно соизмерять важнейшие явления времени с их отражением в искусстве. Особенно это важно сегодня, когда советские художники — плоть от плоти народа — вместе со всем народом приступили к воплощению в жизнь исторических предначертаний XXIV съезда КПСС.

●

Говоря об успехах нашей республики, мы привыкли сравнивать уровень ее промышлен-

ности, сельского хозяйства, культуры с дореволюционным их состоянием и с уровнем развития стран зарубежного Востока. Ныне такое сравнение почти не имеет смысла, ибо величины несопоставимы!

В самом деле: за последние годы Узбекистан, используя все исторические преимущества, которые обрела каждая национальная республика в равноправном союзе советских народов, под руководством партии достиг грандиозного социального и экономического прогресса. По темпам развития производительных сил Узбекистан вышел на одно из первых мест среди союзных республик; притом его индустрия развивается сейчас на базе новейшей, совершенной техники. Поэтому промышленности республики свойственна, выражаясь языком современных экономистов, «модерновая техноструктура». У нас создан мощный разносторонний комплекс, включающий свыше 100 отраслей и среди них — все основные отрасли современной индустрии.

Что же касается культуры, я приведу всего лишь одну цифру: на каждые 10 тысяч населения в Узбекистане приходится 196 студентов — один из наивысших показателей в нашей стране, он куда больше, чем в ряде развитых капиталистических стран Европы...

Особенно впечатляющи достижения республики в неуклонном подъеме хлопководства. В ленинском юбилейном году Узбекистан дал стране небывалое количество хлопка: 4668 тысяч тонн! Хлопок — наша национальная гордость, ибо внутрисоюзное общественное разделение труда отвело нашему солнечному краю роль главной хлопководческой базы СССР. Хлопок, говорил с трибуны XXIV съезда кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь ЦК КП Узбекистана Ш. Р. Рашидов, — «важнейший источник процветания республики, символ и материальное выражение ее братского единения со всеми народами СССР».

Дальнейший крутой подъем хлопководства — и впредь наша центральная задача. На ее решении сосредоточиваются усилия всех, по сути дела, общественных слоев республики — конструкторов и рабочих, создающих разнообразную технику для колхозно-совхозных полей; ученых, которые выводят новые прогрессивные сорта и ищут действенные средства борьбы с грозным врагом урожая — вилтом, этим «раком хлопчатника»; строителей и ирригаторов, рождающих огромные водохранилища и пробивающих каналы для орошения бесплодных прежде земель. А в первую голову, конечно, — колхозных и совхозных хлопкоробов, людей поистине самоотверженного, новаторского, героического труда.

В это всенародное дело обязаны внести свою лепту и узбекские кинематографисты. В свое время на экранах появлялись картины о жизни и делах дехкан-хлопкоробов. Глубоко эмоциональное, взволнованное полотно, подлинную поэму о хлопке и людях создала в прошлом году Н. Атауллаева, сняв полнометражный документальный фильм «Хлопок — цветок человеческий».

Что же касается игрового кино, то зрителю оставалось последние годы недоумевать: отчего тема крестьянского труда, тема «человек и земля» стала чуть ли не кинематографической целиной, отчего не создан обобщающий образ узбекского хлопкороба и особенно труженицы-женщины?

Художники, разрабатывающие темы современности, должны смелее вторгаться в действительность, помнить непререкаемый закон художественной правды — показывать жизнь во всей ее сложности, в столкновении реальных противоречий и ярких индивидуальностей. Именно на этом пути искусство может помочь народу и партии решать острые и животрепещущие вопросы нашего социалистического бытия, широко открывая дорогу новому и передовому.

Наряду с увеличением производства хлопка нашей республике предстоит решить еще одну грандиозную задачу — резко поднять уровень животноводства. Исходя из решений XXIV съезда КПСС, за пятилетие мы должны увеличить производство мяса в полтора раза, молока в 1,6, яиц — в 1,7. Для этого — ввести научно обоснованную специализацию и концентрацию животноводства, перевести все его

отрасли на промышленную основу. Понятно, что таких небывалых рубежей мы сумеем достигнуть только объединенными усилиями всех тружеников села, работников промышленности и строительства, ученых. Словом, и тут главной фигурой будет человек — созидатель коммунистического завтра. Он встретится с новыми проблемами, с естественными трудностями, которых не может не быть в таком колоссальном деле, он будет искать и находить пути к цели. Сделать такого человека героем новых кинопроизведений, построенных на твердой почве знания жизни, действительных социально-этических конфликтов — какая заманчивая перспектива для советского художника...

Да, бурное движение общества вперед на каждом новом этапе выдвигает новые проблемы, часто весьма сложные. Это естественное свойство развивающегося социального организма, признак огромных потенциальных возможностей советского общества, устремленного в никем еще не разведанное будущее.

Один пример.

Известно, что за последние годы в узбекском селе произошли огромные перемены. В колхозах из года в год растет машинный парк. (Кстати, насыщенность хозяйств специальными хлопководческими тракторами ныне такова, что внутренняя потребность в них снизилась, и это выдвинуло перед промышленностью небывалый вопрос: что следует выпускать взамен пропашных тракторов, дабы избежать перепроизводства. Но это — к слову.) Так вот, когда процесс механизации стал углубляться, повысилась и производительность труда. А численность людей, занятых в нашем сельском хозяйстве, все увеличивается: ведь по темпам естественного прироста населения Узбекистан занимает одно из первых мест в СССР. Надо рационально и эффективно использовать на благо обществу эти трудовые ресурсы, особенно сезонно-свободные рабочие руки.

Есть в Ферганском районе сельхозартель имени Алишера Навои. Восемь лет ее возглавляет Р. Абдурахманов. За это время колхоз вчетверо увеличил свой валовой доход. Все богаче становятся урожаи хлопка. И крупно развивается садоводство: плантации за восемь лет выросли с 36 до 700 гектаров. Теперь на пустовавших галечниках Лягана, в предгорьях Памиро-Алая, на обочинах всех дорог — всюду фруктовые деревья. Но куда девать урожай? В прошлом году персиков и урюка на деревьях осталось чуть не вдвое больше, чем сдали государству и продали потребкооперации. Государственные предприятия уже не справляются с переработкой фруктов, а транспорт — с их вывозом.

Тогда в колхозе решили строить свой консервный цех — занять свободных после полевой страды людей и одновременно увеличить доходы артели. Не так-то просто было достать оборудование, никто в области не помог тогда колхозу, ибо не понял в ту пору всех открывавшихся перспектив. Теперь же дело пошло на лад, и колхозники надеются выработать за сезон 250—300 тонн компотов и варений.

Путь, которым пошел колхоз имени Алишера Навои, — важное направление дальнейшего развития экономики села. Так определил XXIV съезд партии. И искусству, если оно чутко относится к новому в жизни, непременно надо осмыслить, перенеся в план общественных и нравственных взаимоотношений, тип такого вот колхозного вожака, руководителя современной формации, который сумел заглянуть вперед и понять суть перспектив, сформулированную ныне в строках Директив съезда: «Обеспечить в колхозах и совхозах дальнейшее развитие подсобных промышленных производств и промыслов, в первую очередь по переработке и хранению сельскохозяйственной продукции, производству строительных материалов и товаров народного потребления из местного сырья, в целях более полного и равномерного в течение года использования трудовых ресурсов в сельской местности, укрепления экономики хозяйств, повышения производительности труда...»

Решение одной проблемы, естественно, влечет за собой возможность решения и других — скажем, улучшения бытового обслуживания

на селе, приближения его по уровню к городскому, чем озабочены партийные организации республики, возрождения прославленных ремесленных и художественных промыслов. Вот в Уйчинском районе Наманганской области такие же хозяйственные, как Абдурахманов, коммунисты строят цех, который будет делать неповторимый узбекский «хан-атлас».

Не правда ли, примеры убедительные? И ведь они далеко не единичны. И разговор тут идет вовсе не о «голой экономике», а об инициативных, мыслящих людях, постоянно радеющих об общем благе — своего колхоза, своей республики, всего народа. Это их беспокойная мысль, их устремленность к лучшему часто находят путь к решению трудных проблем — чего бы ни коснулись их руки: хлопководства, животноводства, материального благополучия людей. Они решают одни проблемы и «создают» новые, еще более сложные и снова ломают голову, как их решить. Такова наша советская жизнь, в которой нет и не может быть застоя...

Думается, явления такого порядка, характерные для нынешнего этапа в развитии нашей страны, этапа, который отличается научным подходом к любым решениям, должны усилить интерес кинематографистов к типу человека государственно мыслящего — я имею в виду не только руководителя большего или меньшего ранга, а и человека по своему официальному положению рядового. Вероятно, такое направление творческого поиска способствовало бы освоению и у нас в Узбекистане важного жанра современного киноискусства — фильма-размышления, фильма-исследования.

●

Студия «Узбекфильм» взяла ныне решительный курс на современность. Из шести картин выпуска нынешнего года пять отданы современным темам. Это показательно.

Разумеется, выбор темы — еще не гарантия творческого успеха. Путь разведки и образного осмысления нового непрост, на нем могут ждать не только радости, но и огорчения. Однако, как говорится, если хочешь идти — иди!

В последнее время зритель увидел на экране картины о наших современниках — «Нежность» и «Влюбленные» Э. Ишмухамедова, выдвинутые недавно на соискание Государственной премии СССР, «Интеграл» Х. Ахмерова, «Слепой дождь» А. Кабулова, «Неожиданное рядом» З. Сабитова. Произведения эти далеко не равноценные (кстати сказать, в большинстве фильмы принадлежат молодым режиссерам), иные страдают существенными недостатками. Но сама тяга кинематографистов к дню сегодняшнему радует и обнадеживает.

Однако зрительская жажда познать современность далеко не утолена. Пока приходится констатировать, что мастера узбекского экрана в большом долгу перед народом.

В перечне картин, выпущенных «Узбекфильмом» за последние годы, почти нет произведений о рабочем классе. Лишь теперь режиссер Р. Батыров в содружестве со сценаристами А. Михалковым-Кончаловским и Э. Тропининым работает над сценарием о молодых заводских ребятах. Старейшина узбекских кинематографистов К. Ярматов, закончивший трилогию о становлении Советской власти в Узбекистане, вынашивает замысел — сделать фильм о рабочих-золотодобытчиках, о тех, кто, осваивая богатейшие клады Мурунтау и Зерафшана, превращает Узбекистан в новый крупный валютный цех страны.

Хотелось бы, чтобы ведущие мастера, художники всех поколений узбекского киноискусства загорелись рабочей темой. Ведь повсюду — на Ташкентском авиазаводе и на химкомбинатах Чирчика и Навои, на Бухарских газопромыслах и возле нефтяных вышек Аламышика, у печей металлургических комбинатов и в цехах машиностроительных заводов, на строительных лесах многих городов — работают люди, многие из которых могли бы стать прообразами новых героев экрана. Надо лишь к ним приглядеться.

К сожалению, узбекские кинематографисты еще не пытались всерьез проанализировать и воссоздать средствами искусства социально-психологический облик современного советского рабочего и тем самым способство-

вать повышению его общественного престижа.

А ведь этого ждет зритель! К этому призывает партия! «Рабочий класс был и остается основной производительной силой общества,— заявил на XXIV съезде партии Л. И. Брежнев. — Его революционность, дисциплинированость, организованность и коллективизм определяют его ведущее положение в системе социалистических общественных отношений... Усилия партии и впредь будут направлены на то, чтобы влияние рабочего класса во всех сферах жизни нашего общества росло и укреплялось, чтобы его активность и инициатива приносили еще более плодотворные результаты».

Почетный долг советских художников — помогать нашей партии в этом первостепенной важности деле.

Рабочий класс Советской страны сегодня совсем не тот, каким он был даже десяток лет назад. Передовые его слои по общей культуре, стилю жизни, материальному уровню, широте интересов мало чем отличаются от инженерно-технической интеллигенции. Новое пополнение рабочего класса в своей массе — образованные люди, окончившие восьмилетку, десятилетку, профтехучилища, выросшие в период научно-технической революции и экономической реформы. Эти молодые кадры приходят в заводские цеха, принося свое понимание творческого труда, свои требования к производству.

Все это рождает небывалые прежде социальные проблемы и обещает великолепные перспективы. Ими занимаются наука, пресса, партийные организации. В них начинают вникать искусство и литература. Примером тому такие, скажем, произведения, как повесть М. Колесникова «Право выбора» или фильм «Ночная смена».

Да, процессы, происходящие в производственных коллективах, в сфере материального производства ныне, в эпоху научно-технической революции и углубления новой экономической системы, дают богатейший материал искусству, особенно, повторяю, кино. Чтобы не быть голословным, расскажу об одном исследовании, предпринятом молодыми социологами из института философии АН Узбекистана в цехе станков-автоматов завода «Ташсельмаш».

Операторами здесь работали вчерашние десятиклассники, почти все — студенты-заочники. Казалось бы, что может быть интересней — трудиться у современных автоматических станков, да и заработки — грех жаловаться. А на поверку иное: проработав недолго, ребята уходили, несмотря на высокую зарплату.

В чем дело? Выяснилось: образованных молодых рабочих не удовлетворял монотонный, нетворческий труд. Своих машин они не знали, если станок выходил из строя, его налаживал специалист-наладчик, а оператор стоял сложа руки.

И социологи дали рекомендацию: совместить профессии оператора и подналадчика. Ребята прошли краткосрочные курсы, и теперь, если автомат отказал, рабочий сам его и наладит. Труд обрел новые краски, стал интересней, в нем проявился смысл не только общественный, но и личный. Текучести кадров как не бывало.

Согласитесь: пример выразительный. Не поймите только это как призыв прямо переносить факты жизни на ниву искусства или, что того хуже — отражать внешнюю, чисто производственную сторону подобных фактов. Речь о другом — о том, что глубокий анализ нравственных и духовных интересов человека, его сложной психологии сегодня вряд ли возможен без научного подхода к исследованию жизненных процессов.

●

Узбекистан — край многонациональный. В республике живут и трудятся представители более ста наций и народностей. Придите в любую рабочую бригаду, студенческую аудиторию, научную лабораторию, во многие колхозы и совхозы — вы легко убедитесь в этом. Такое тесное общение в труде, в быту мы рассматриваем как конкретное проявление великого исторического процесса сближения социалистических наций.

Пролетарский интернационализм, выкован-

ный Лениным и партией,— наше бесценное завоевание, мощнейшее орудие созидания, гарантия наших завтрашних, еще более славных побед. Именно интернационализм, братская дружба народов Советской страны оказались той поистине чудодейственной силой, которая в короткий срок возродила после землетрясения и сделала новым прекрасным городом столицу Узбекистана Ташкент.

На помощь нам пришли русские и украинцы, белоруссы и грузины, казахи и молдаване, литовцы и армяне, таджики и азербайджанцы, киргизы и туркмены, латыши и эстонцы — словом, все союзные и многие автономные республики страны. О восстановлении Ташкента сказано и написано уже немало. Виднейший узбекский режиссер-оператор М. Каюмов снял документальную ленту, которая вдохновенно повествует о народном горе и о мужестве, стойкости советского человека, о потрясающей силе братской дружбы народов нашей страны.

Восстановление Ташкента — далеко не единственное проявление той интернациональной дружбы, которая объединяет Узбекистан со всеми народами нашей страны. Хотелось бы рассказать кратко о городе химиков Навои — современном красавце, возникшем на краю пустыни Кызылкум. Его создатели были недавно удостоены Государственных премий СССР и правительственных наград.

История рождения города Навои примечательна самим подходом к задаче его «родителей» — ленинградских архитекторов. Они стремились не просто спроектировать и построить крупный «населенный пункт». Проектируя и строя, они решали кардинальные проблемы современного градостроительства. Каким должен быть он, этот современный город, возводимый на исторической почве края с древними национально-культурными традициями, в ближайшем соседстве с Самаркандом и Бухарой — этими жемчужинами мировой цивилизации, архитектуры? Вот что неотступно занимало зодчих — и тех, кто работал в Ленинграде, и в особенности тех, кто поехал в Навои.

Дело в том, что в будущий город отправилась бригада архитекторов — своего рода «передовой отряд». Его молодой руководитель В. Назаров и тогдашний второй секретарь горкома партии А. Ходжаев быстро стали горячими единомышленниками. Раздумывая, как осуществить задачу, они, в частности, решили включить в структуру города исторические памятники окрестностей, притом так, чтобы те получили определенные функции, обретя вторую жизнь. Решить — мало, надо, чтобы с идеей согласились и другие!

И вот в Навои будет перенесен спасенный от разрушения комплекс бывшего дворца Чорбак-Формбак, возведенный Усто Умаровым, который впоследствии помогал А. Щусеву, строившему театр оперы и балета в Ташкенте. В этом дворце предполагается открыть музей великого поэта и мыслителя Алишера Навои. В ханаке Касым-шейха (XVI век), которая в ближайшем будущем окажется в окружении городских кварталов, можно будет развернуть краеведческий музей. А уникальное сооружение X—XI веков — караван-сарай Рабат-и-Малик — после реставрации будет использовано... по прежнему назначению: ведь он стоит на крупной автомагистрали.

Навои возник как город при заводе. Он стал городом, где имеется завод. По перспективному генеральному плану население Навои возрастет до четверти миллиона. Это будет отличный город с высоким уровнем современного комфорта, который неизмеримо труднее создать в таких старых центрах, как Самарканд и Бухара. Так, может быть, сделать Навои не только важным индустриальным, но и крупным культурным центром республики! Открыть в великолепном здании Дома культуры, которому может позавидовать иная столица, постоянный театр. Основать вузы... Наконец превратить Навои в своеобразный туристический центр края. Ведь рядом, кроме Самарканда и Бухары, древние городища Варахша и Варданза, уникальные наскальные рисунки наших предков в ущелье Сармыш, «священные бассейны» Нур-Аты...

Тогда новый городской организм теснее срастится с исторической средой, соединив современный архитектурный стиль, инду-

стриализованное строительство и национальную культуру, традиции и сегодняшний день. Если это удастся, Навои может стать одним из примеров материального воплощения плодотворной градостроительной идеи.

Мне кажется, что в истории города Навои скрестились две серьезнейших темы, мимо которых не вправе пройти и наше киноискусство. Об одной — теме интернационализма, дружбы народов Страны Советов, взаимообогащении наших культур — я уже говорил. Вторая — тема современной архитектурной мысли, труда советских зодчих, жрецов удивительного искусства, которое обязано творить на материальном фундаменте сегодняшнего дня, но заглядывать при этом далеко вперед, думать не только о нас, современниках, но и о наших далеких потомках. Ибо книгу можно не читать, фильм — забыть, а городу стоять века — плох он или гениален.

По-видимому, не случайно работа архитекторов привлекла такого видного художника кино, как Сергей Герасимов. И думается, что этот факт не только не заказывает, но, напротив указывает дорогу и другим мастерам, в частности, кинематографистам Узбекистана, республики, где рядом с бесценными творениями старинного зодчества один за другим появляются новые многонациональные города и возникают в связи с этим интереснейшие нравственно-этические и духовные проблемы.

•

Ведя речь о духовном климате времени и о том, как он проявляется в Узбекистане, нельзя не сказать, хотя бы кратко, о целеустремленном развитии в республике науки. Отрасли и ответвления ее достаточно многообразны. В системе республиканской Академии наук и различных ведомств действует множество институтов и лабораторий. Они решают животрепещущие прикладные задачи и ведут фундаментальные научные исследования.

Вот, скажем, комплекс проблем хлопководства. Им занимаются чуть ли не все науки, от химии и генетики до филологии. В Институте экспериментальной биологии растений и других научно-исследовательских учреждениях изучают химические регуляторы роста и развития хлопчатника, выводят новые, более продуктивные, скороспелые и устойчивые к болезням его сорта, ищут разгадку вилта.

Важные исследования ведет Научно-исследовательский институт химии и технологии хлопковой целлюлозы. Из хлопчатника умеют сейчас получать 1200 разнообразных продуктов. А ученые ищут все новые и новые пути использования этого удивительного растения.

Вот, например, стебель, листья, коробочки составляют две трети веса хлопчатника. Ежегодно в Узбекистане их накапливаются миллионы тонн. А ведь 40 процентов этих отходов — чистая целлюлоза.

Но как ее извлекать? Много лет ученые ищут способ. Даже если ее качество будет невысоко, она может стать прекрасным сырьем для производства бумаги, картона, сохраняя стране огромные площади лесов.

В институте разработаны методы получения из хлопка, его семян, отходов хлопкоочистительных заводов ценнейших химических веществ — от ацетатного волокна до глюкозы, которая всемеро дешевле, чем производимая обычным путем.

Полученные в лабораторных условиях препараты проходят фармакологические испытания как противоопухолевые и противолучевые средства и как витамин Р.

Вот что такое хлопок, вот что такое современная химия.

Широк диапазон исследований, которые ведутся в Институте ядерной физики АН Узбекистана. Успехи узбекских физиков несомненны. Наши ученые стремятся поставить могучие силы атома на службу миру и созиданию, сделать атом помощником в наших будничных делах и заботах.

Хочется задержать внимание читателя еще на одном научном направлении, которое совсем недавно относилось скорее к области научной фантастики. Речь идет о гелиоэнергетике, о работах группы ученых физико-технического института, которые занимаются проблемой обеспечения человечества источником энергии на долгие века, практически — навечно.

Известно, что наша эпоха — время гигантского потребления энергии. Расход топлива увеличивается так быстро, что некоторым странам уже сейчас угрожает энергетический голод. Возникла насущная необходимость искать новые источники энергии. Один из них — атомное ядро. Но этого, считают гелиоэнергетики, мало.

На земном шаре, в том числе — в нашей стране, есть обширная зона, где в ближайшем будущем станет целесообразным использовать энергию солнца. Если бы мы сумели освоить, говорят ученые, одну сотую процента падающей на землю солнечной энергии, все нужды человеческой цивилизации были бы обеспечены.

Покуда действуют только установки «малой» солнечной энергетики — на земле и, как известно, в космосе. Они еще дороги и малоэффективны. Поэтому совсем недавно у гелиоэнергетики было немало противников. Сейчас многие поняли: эту проблему нельзя мерить только рублем. Ведь мы обогреваем свои дома природным газом, уничтожая ценнейшее химическое сырье. Мы сжигаем нефть, вместо того чтобы производить из нее дефицитные продукты. Решить проблему спасения этих природных богатств, наряду с атомной энергией, может солнце. С его помощью можно также опреснять воду, кондиционировать воздух.

Так научная мысль узбекских ученых рвется далеко вперед, уже сейчас вплотную берясь за решение задач, которые станут первостепенными в грядущие десятилетия. Это характерно для той духовной атмосферы, в которой живет наша страна,— атмосферы уверенности в будущем, спокойствия, пристального внимания к коренным проблемам мировой цивилизации.

И искусство наше призвано принять самое живейшее участие в этом процессе познания, художественно осмыслить творческий труд советских ученых. К сожалению, у нас почти нет фильмов о людях современной науки, чьи дерзновенные мечты и свершения связаны с огромным напряжением мысли, нравственных сил, с ярчайшим выявлением духовных возможностей человека. И хочется пожелать успеха Т. Пулатову и В. Александрову, взявшимся за сценарий об узбекских ученых.

●

XXIV съезд КПСС стал мощным импульсом к творчеству — импульсом интеллектуальным, эмоциональным, нравственным. Отчетный доклад ЦК КПСС, с которым выступил товарищ Л. И. Брежнев, решения съезда, Директивы по девятой пятилетке, весь дух съезда — дух энтузиазма и трезвой научной мысли — как нельзя лучше стимулируют те благотворные процессы, которые развиваются на всех участках нашей жизни, нашего коммунистического созидания. Съезд распахнул перед нами захватывающие дух и в то же время сугубо реальные перспективы планомерного, ритмичного движения вперед. Характернейшая примета послесъездовского духовного климата — стремление широко и глубоко осмыслить происходящее, заглянуть в день завтрашний. Оно, несомненно, владеет и узбекскими кинематографистами.

Художники нашего кино работают сегодня, охваченные вдохновенным творческим порывом. К ответственности и вдумчивости обязывает их и высокая награда — орден Трудового Красного Знамени, которого удостоена была не так давно студия «Узбекфильм», и Памятное знамя в честь 50-летия Великого Октября, которое навечно вручено Студии документальных и научно-популярных фильмов.

Заглянем в нынешние планы студии «Узбекфильм». О тружениках села расскажет фильм «Схватка», который по сценарию С. Мухамедова снимает У. Назаров. Психологическую ленту о любви и нравственном долге создает Ш. Аббасов вместе со сценаристом С. Ахмадом. О. Агишев и Э. Ишмухамедов работают над картиной «Поколение», посвященной жизни и труду молодых современников.

В разгаре съемки картина «Без страха» А. Хамраева. В этом фильме (сценарий К. Яшена при участии О. Агишева и А. Хамраева), посвященном сложным событиям, происходившим в конце двадцатых годов, режиссер продолжает развивать тему революции в Узбекистане, так удачно начатую в «Чрез-

вычайном комиссаре», произведении остром, мужественном, глубоком.

Над произведениями, отображающими сегодняшнюю жизнь и труд народов Узбекистана, упорно и с вдохновением работают и наши кинодокументалисты.

Темы Ленина, революции, борьбы за утверждение Советской власти в Средней Азии, героических подвигов на фронтах Великой Отечественной войны остаются центральными в нашем кинематографе.

Впрочем, круг тем, ответственнейших для киноискусства республики, исчерпать невозможно: это и воспитание молодежи, и проблемы возникновения и развития новой исторической общности людей — советского народа, спаянного марксистско-ленинской идеологией, высокой целью строительства коммунизма; это и гуманизм нашего социалистического строя, где человек человеку друг и брат; и неустанная борьба Советского государства за мир и процветание народов планеты, против зла и насилия, которые несет человечеству империализм...

Они сегодня тем более важны, что произведения киноискусства республик советского Востока с пристальным интересом встречают в странах зарубежного Востока, вставших на путь национальной независимости и социального прогресса. Планируя свою работу, узбекские художники экрана помнят об этом.

И еще одно. Наши режиссеры, сценаристы, операторы, художники, актеры, композиторы отлично понимают: выполнить свой гражданский и профессиональный долг, радовать нашего зрителя подлинно художественными произведениями, достойными нашего времени и нашего народа, они смогут лишь при том условии, если беспрестанно, настойчиво, упорно, не жалея ни сил, ни времени, станут повышать свое профессиональное мастерство. Ибо искусство это талант, это вдохновение, это идейная зрелость, но это еще и ремесло. В том высоком понимании этого слова, которое испокон веку придавал ему народ...

Думается, что деятели киноискусства нашей республики — на верном пути. Работая настойчиво, с подлинно партийной страстностью, они сумеют внести весомый вклад в общенародное дело строительства коммунистического общества. Они полны стремления слить свое творчество с нашей бурной, кипучей жизнью, ибо в этом слиянии высокое назначение и подлинное счастье советского художника.




# XXV конгрессу Международной ассоциации научного кино

Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР и Союз кинематографистов СССР сердечно приветствуют делегатов XXV конгресса Международной ассоциации научного кино и участников Международного фестиваля научно-популярных фильмов в Киеве.

Наше время ознаменовано величайшими завоеваниями человеческого гения, который все глубже проникает в недра атома, в пространства космоса. Усилия ученых направлены ныне на освоение термоядерной энергии, на создание все более совершенных механических помощников человеческого мозга — электронно-счетных машин, на конструирование полимерных материалов, заменяющих, а иногда и превосходящих природные, на познание законов наследственности и изменчивости живых организмов.

В наш век научно-технический прогресс развивается темпами, небывалыми в истории человечества, а наука становится непосредственной производительной силой общества. Все более возрастает роль и значение научного кино как ценного средства исследования, обучения, массового распространения научных знаний и воспитания материалистических представлений о жизни природы и законах мироздания.

Использование современных методов киносъемки дает возможность разобраться во многих важных процессах самого разнообразного характера — таких, как рост кристаллов, изменение магнитных свойств вещества в процессе его термической обработки, развитие разряда молнии, длящееся миллионные доли секунды, позволяет «увидеть» ультразвук и заглянуть внутрь живой клетки.

Эпоха научно-технического прогресса вызвала огромный поток научной информации, предъявляет повышенные требования ко всем, кто прямо или косвенно участвует в подготовке новых кадров. В этих условиях учебный фильм становится неотъемлемой частью учебных программ в средней общеобразовательной, профессионально-технической и высшей школах, незаменимым помощником педагога.

Неизмеримо возрастает и роль популяризаторов науки средствами киноискусства. Важный и благородный труд ученых и кинематографистов, создающих научно-популярные фильмы, призванные расширять кругозор людей, звать их к новому, передовому, открывать большие и светлые перспективы, утверждать великую силу передовой научной мысли, является значительным вкладом в общечеловеческую культуру.

В Советском Союзе всегда уделялось большое внимание всем средствам массового воспитания и просвещения. Научное кино также пользуется щедрой поддержкой государства, располагает хорошо подготовленными кадрами и крупными специализированными студиями. Только за последние пять лет на киностудиях нашей страны создано 3280 научно-популярных, технико-пропагандистских и учебных фильмов, а также 390 номеров научно-популярных киножур-

налов. Многие из этих фильмов были с большим интересом встречены советскими зрителями, критикой и научной общественностью, завоевали международное признание.

Решения XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза, уделившего большое внимание проблемам научно-технического прогресса, открывают необъятные возможности, обилие вдохновляющих тем для научно-популярного и учебного кино. Многие из этих тем еще ждут своего воплощения в произведениях наших сценаристов, режиссеров, операторов, в фильмах глубоких по научному содержанию, высокохудожественных по форме.

Общеизвестно, что лучшие произведения научно-популярной кинематографии создаются в результате тесного, уже ставшего традиционным в нашей стране союза науки и киноискусства. Нам хочется пожелать, чтобы конгресс, на котором собрались вместе ученые и деятели научного кино разных стран, еще более укрепил эту плодотворную традицию и тем самым содействовал созданию новых фильмов, несущих радость познания всем людям земного шара.

Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР и Союз кинематографистов СССР желают XXV конгрессу Международной ассоциации научного кино плодотворной работы и выражают надежду, что конгресс и фестиваль в Киеве будут способствовать консолидации сил деятелей научного кино разных стран и окажут благотворное влияние на дальнейшее развитие научной кинематографии всех стран мира.

**А. РОМАНОВ,**
**председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР**

**Л. КУЛИДЖАНОВ,**
**первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР**

# Международной ассоциации научного кино четверть века

***А. Згуриди,***

**вице-президент МАНК**

В тот день, когда в Париже на улице Тери, где совсем еще недавно скрывался штаб подпольной группы Сопротивления, по инициативе активного участника Сопротивления кинорежиссера Жана Пенлеве собрались представители кино и науки, со времени окончания второй мировой войны прошел всего лишь один год.

Не знаю, сохранилась ли фотография участников этого первого международного совещания, но одно несомненно: имена их вошли в историю мирового научного кино. Именно этой группе энтузиастов научного кинематографа, которую составили Жан Пенлеве (Франция), Ян Корнгольд (Польша), Дж. Медисон, А. Элтон (Англия), Л. Хезертс (Бельгия) и ряд других, принадлежит идея создания Международной ассоциации научного кино, призванной служить священному делу мира, прогресса и просвещения.

«Мы убеждены, — писали они в введении к уставу ассоциации,— что международное сотрудничество в области науки должно все больше способствовать поддержанию мира между народами и благополучию человечества, а также в том, что кинематография должна сыграть большую роль в этом сотрудничестве».

Главное состояло в том, чтобы активизировать роль кинематографа. Кино, широко применяющееся как метод познания во всех сферах науки и техники, кино как средство просвещения, как способ распространения научных знаний среди самых широких кругов должно было занять несоизмеримо более важное место в нашей жизни, должно было гораздо активнее содействовать духовному росту современного человека.

Это основное положение устава Международной ассоциации научного кино было утверждено на Первом учредительном конгрессе, состоявшемся в Париже в октябре 1947 года.

Так начала свою жизнь организация, объединившая деятелей научного кино всех пяти континентов.

С тех пор Международная ассоциация научного кино (МАНК) ежегодно проводит конгрессы, симпозиумы, семинары, конференции, а также международные фестивали научно-популярных фильмов.

На этих встречах деятели научного кино обмениваются опытом работы, обсуждают проблемы использования кино в научной и педагогической практике, в системе массового просвещения. Создатели научных кинокартин выступают с докладами, рефератами по теории и практике кино, знакомят друг друга с новой кинотехникой, со своими последними работами.

Многогранная деятельность этой организации регулярно отражается в двух периодических изданиях ассоциации — в теоретическом журнале «Научно-исследовательский фильм» (издается в Геттингене) и в более массовом журнале «Наука и кино» (издается в Брюсселе).

В тесном контакте с ЮНЕСКО МАНК осуществляет важную работу по использованию научного кино как средства просвещения развивающихся стран Африки, Латинской Америки, Азии.

Нельзя не упомянуть еще об одном ценном вкладе, который внесла ассоциация в международное сотрудничество в области научного кино. Я имею в виду созданную ею Международную синематеку в Брюсселе.

Это единственное в мире, уникальное международное фильмохранилище стало подлинным центром по изучению истории научного кино и творчества мастеров из разных стран.

Важную роль призван также сыграть Международный научный центр информации по научно-техническим фильмам в Будапеште, созданный по инициативе МАНК. Здесь собираются сведения о всех научно-технических фильмах, выпускаемых различными странами, и ежегодно издаются каталоги, информирующие о производстве фильмов, служащих целям профессионально-технического образования.

Говоря о деятельности МАНК, хотелось бы упомянуть и международное сотрудничество в области производства научных фильмов по важнейшим проблемам современной жизни: охрана природы, сохранение плодородия почвы, запасов пресной воды, биосферы Земли, по многим другим проблемам, которые волнуют сейчас все человечество.

В результате активного сотрудничества стран — членов МАНК деятели научного кино ГДР создали научно-популярный фильм, исследующий проблемы, связанные с мировыми запасами воды. Ведется подготовка к другому фильму — о биосфере Земли. Постановку его будет осуществлять известный венгерский кинорежиссер А. Коллани.

Конечно, это только несколько штрихов, характеризующих многогранную деятельность МАНК, отмечающей свое двадцатипятилетие.

К этой дате приурочено торжественное открытие XXV Международного конгресса деятелей научного кино, который состоится в Киеве в сентябре нынешнего года.

Это будет, пожалуй, самый представительный конгресс в истории ассоциации: не только праздничный, но и очень деловой, на котором нам предстоит обсудить немало актуальных проблем.

На Генеральной ассамблее с докладом на тему «Научно-технический прогресс, кино и телевидение» выступит советский искусствовед Е. Загданский (УССР). Доклад «О грядущей революции в средствах коммуникации» сделает Л. Варосье (Нидерланды), сообщение «О роли кино в распространении знаний по истории науки» сделает А. Элтон (Англия). Не менее интересные сообщения и дискуссии состоятся в секциях.

Нет сомнения в том, что юбилейный конгресс МАНК явится новой вехой в развитии научного кино и телевидения и сыграет важную роль в консолидации сил прогрессивных деятелей кино, в укреплении творческих и дружеских связей между ними.

Пожелаем же конгрессу в Киеве успеха!

## Беседы за рабочим столом

***Ф. Соболев:***

# „Правда работает на нас...“

**В связи с предстоящим конгрессом МАНК наш корреспондент М. Днепрова обратилась к кинорежиссеру Феликсу Соболеву, автору известных научно-популярных фильмов «Язык животных», «Думают ли животные?» и других, с просьбой поделиться своими мыслями о проблемах современного научно-популярного кино.**

*— Каковы, на ваш взгляд, наиболее актуальные сегодня проблемы научно-популярного кинематографа?*

— Если учесть, что научные студии выпускают сотни технико-пропагандистских и учебных фильмов, сотни рекламных роликов и десятки альманахов, то станет ясным, насколько широк диапазон активного действия научного кинематографа наших дней. Я считаю главной задачей научно-популярного кино — формирование у советских людей марксистско-ленинского мировоззрения, материалистического метода мышления. Наука неудержимо движется вперед. Каждые десять-двенадцать лет происходит своеобразная девальвация человеческих знаний. Таким образом, практически человеку приходится три-четыре раза на протяжении жизни как бы «переучиваться». Человек должен быть готов к тому, что новые фундаментальные открытия науки ломают классические представления об окружающем мире. Человек должен быть готовым принимать революцию знания. Без этого невозможно активно участвовать в научно-техническом прогрессе, а ведь мы живем в эпоху научно-технической революции. На XXIV съезде КПСС Л. И. Брежнев сказал: «Мы ставим и решаем сегодня такие задачи, о которых на предыдущих этапах могли только мечтать». Помочь советскому человеку найти свое место в решении этих задач призвано также и научное кино.

Мы не должны забывать о том, что сегодня пишется летопись советской науки. Пройдут десятилетия. И от многих наших фильмов останутся кадры — ступеньки, шаги науки, бесценный материал для будущего. Вести эту кинолетопись — почетная задача. Разумеется, с повестки дня не снимаются классические цели научного кинематографа: пропаганда знаний, передового опыта, распространение новой информации, учебные фильмы, реклама.

*— Справляется ли научный кинематограф со своими ответственными и многообразными задачами? Согласны ли вы с авторами статьи Б. Добродеевым и К. Славиным «С точки зрения драматурга...» («Искусство кино», 1970, № 8), что «создается ощущение «антагонизма» между интересами большой науки и научно-популярного кинематографа»?*

— Да, разрыв между масштабом событий в мире науки и техники и тематической направленностью научного кино еще существует. Правда, Б. Добродеев и К. Славин перечислили в своей статье и фильмы искусствоведческие, и видовые, и географические, и медицинские. Такие ленты тоже нужны, но их нельзя ставить в ряд с фильмами о фундаментальных проблемах науки. Делать фильмы о «большой науке» чрезвычайно трудно. Вероятно, поэтому в кино остается все меньше и меньше людей, которые этим занимаются. И все-таки, если посмотреть тематику научно-популярных фильмов, то можно убедиться, что они, как правило, посвящены крупным научным проблемам. Так, на нашей студии сейчас готовится лента «Колумбы в стране Трансурания» — о работах советских ученых по созданию новых элементов. Или, скажем, фильм В. Кузнецова и И. Стависского о проблемах планирования, о совершенствовании управления производством, что непосредственно связано с решениями XXIV съезда партии. Снимается картина О. Иванова и В. Пидпалого о новейших достижениях физики высоких энергий. Тематика, тесно связанная с решениями партийного съезда, с проблемами научно-технической революции, с проблемами формирования личности в духе нашей идеологии, тоже занимает значитель-

ное место в наших планах, и если перечислить ряд названий из тех 244 фильмов, которые будут выпущены студией в нынешнем году, то мы увидим, что принимаются меры для сокращения разрыва, о котором упоминали авторы названных вами статей.

*— Нельзя ли несколько подробнее о нерешенных проблемах, сложностях и трудностях научного кинематографа?*

— К тому, что отметили авторы статьи «С точки зрения драматурга...», могу добавить несколько примеров из практики. В нашем последнем фильме «Думают ли животные?» почти все эксперименты, а их более восьмидесяти, были поставлены на студии. В среднем постановка каждого из них длилась от шести месяцев до двух лет. И мы убедились в несоответствии наших нормативов и лимитов этой практике. Если по времени мы все-таки уложились в план, то с пленкой было значительно хуже. Дело в том, что нормативный справочник предполагает скорее инсценировку эксперимента, иллюстрацию его, а не постановку. Один пример. Снимали мы пауков. Научным консультантом была кандидат биологических наук В. Е. Пичка. «То, что у вас написано в сценарии,— сказала она,— без наблюдений снять невозможно. Там говорится: «паук плетет паутину». А когда он это делает? Не знаю. Видимо, на рассвете...»

Ассистент режиссера С. Новофастовский пошел в лес, нашел паука, вечером разрушил паутину, зажег свечу и стал ждать. А паук не стал восстанавливать паутину и ушел... Неделю наш товарищ ночевал в лесу, разрушая паутину. Наконец однажды он увидел, что один из пауков в четыре утра начал плести свою сеть. После этого мы отловили сто пауков, построили для них специальные садки, разместили в съемочном павильоне, операторы поставили минимальный свет. Месяц пауки вообще не двигались. Как нам объяснили позднее, на них влияла погода. После месяца работы мы остановились на четырех пауках, которые регулярно, в четыре утра, плели сети, не пугаясь света... А в фильме снималось несколько сот таких «способных» пауков. Полистайте справочник, найдите в нем хотя бы строчку, предусматривающую эти особенности современного научного фильма. К сожалению, таких строчек там нет. А в результате — перерасход пленки, времени... Практика настоятельно требует увеличения этих лимитов.

Научная тематика требует специальной подготовки творческих работников — нужно читать литературу по теме, бывать в институтах, в лабораториях ученых. А у нас нет для этого времени. Подводит нас и устаревшая техника и недопустимо низкая чувствительность и нестабильность пленки. Не хватает легких синхронных камер, ненадежны рапидные камеры. Например, чтобы снять для того же фильма рапидный план летящей бабочки, пришлось пожертвовать тремя тысячами метров пленки. В справочнике же рапидные нормативы вообще не упоминаются — их свели к обычным. В результате двухгодичной работы над картиной «Думают ли животные?» перерасход пленки составил девять тысяч метров. А, как известно, за перерасход пленки платят режиссер и оператор. Не заставит ли это кое-кого избегать сложной тематики? Порой мы сами создаем трудности на пути научного кино. Так, известно, что студии должны утверждать консультантов фильмов массового экрана в заинтересованных министерствах. А как быть, как заниматься какими-то нерешенными научными проблемами, как ставить эти проблемы, если, к примеру, «заинтересованное министерство» ими сегодня не интересуется? Такой порядок мешает воспитанию самостоятельности художника, препятствует его прямой связи с обществом, его стремлению быть активным и непосредственным участником событий.

Выход может быть найден в дальнейшей специализации студии, в пересмотре нормативов. Необходима производственная база, отвечающая последним достижениям кинотехники, чтобы мы имели больше возможностей находиться в самом центре события, эксперимента. Организацию дела я себе представляю так: стабильная художественно-творческая группа начинает с заявки, ищет автора,

работает сообща. Здесь спорят, находясь в стадии эксперимента столько времени, сколько необходимо. Согласитесь, что есть проблемы, к решению которых невозможно подготовиться за тридцать или восемьдесят дней, и группе, возможно, может понадобиться год или пять лет... Тогда нужно найти эти пять лет! Конечно, нужно параллельно вести съемку уже готовых сценариев.

Что может быть регулятором? Надежнейший государственный регулятор — кредиты. Режиссер, получивший от государства кредит, должен снять фильм и «заработать» на следующий. Не сделал этого — значит не способен... Отсюда обострение чувства ответственности. А так мы у «доброго дяди» за пазухой. Тратим в рамках сметы как и сколько хотим и озабочены не столько тем, чтобы создавать что-то настоящее, сколько тем, как бы уложиться во все лимиты.

Я думаю, что если для того или иного фильма или серии фильмов в русле одной тематики, одной проблемы будет организован какой-то творческий коллектив, мастерская или микростудия, что ли, связанная договором с технической базой, то количество хороших научных фильмов резко возрастет. Сейчас же мы миримся с положением, при котором считается нормальным выпуск серых фильмов и на их фоне — одного-двух «шедевров»...

Давно назрела необходимость глубоко заняться теорией нашего кино. У нас по-настоящему не налажен обмен опытом, не говоря уже о теоретических обобщениях. Даже просто фактическими результатами мы обмениваемся от случая к случаю. На конференциях, где мы собираемся, представлены все жанры научного кинематографа, и такое обсуждение «скопом» приводит лишь к беглым оценкам и перечислению названий. А как важно нам, людям, работающим, скажем, в биологическом фильме, время от времени собираться, чтобы поговорить о наших специфических проблемах. Да и ученые наверняка бы приняли участие в таких совещаниях, и у нас укрепились бы творческие связи с ними.

На рабочих заседаниях комиссии научного кино Союза кинематографистов, на ее пленумах, съездах обсуждаются все сложнейшие вопросы кинематографа. Но, на мой взгляд, необходима система узких семинаров. Кстати, большие наши мастера очень редко выступают по теоретическим вопросам — они перегружены, им некогда. А если обязать их и дать им возможность?.. Семинары по той или иной проблеме научного фильма, теоретические разработки, постоянный обмен опытом помогут нам совершенствовать мастерство, лучше работать. Очень часто начинаешь фильм и возникает множество вопросов: как это снимать? Пробуешь, изобретаешь велосипед, работаешь вслепую. И это тоже одна из причин отставания научного кинематографа от задач времени.

*— Каковы взаимоотношения драматурга, сценариста и режиссера в научном фильме?*

— Научно-популярное кино, как и всякое другое, впрочем,— искусство коллективное. Кино делает коллектив, и чем, кстати, больше этот коллектив, тем, по-моему, лучше. А научный фильм тем более не может быть произведением одного человека, ибо он построен на объективном научном факте. Что же касается положения «все начинается со сценария», то оно не совсем точно. В научном кино все начинается с открытия, с научной проблемы, так же как документальный фильм начинается с какого-то события. И лишь потом люди делают это событие достоянием зрителей. А как они распределяют между собой обязанности — это их частное дело. Как сложится. Важен в результате хороший фильм, а кто придумал «ручки и ножки», никого не интересует. Я убежден, что фильм нельзя делать одному. Это лирическое стихотворение хорошо писать в уединении, наверное, и романы так пишутся. Хотя и там первооснова — большой жизненный пласт.

*— Как вы относитесь к мнению об искусственном разделении таких родственных видов кино, как документальное и научное?*

— Научно-популярное кино тоже документально в своей основе, и все-таки, по-моему, это разные искусства, разный кинематограф.

*— В чем же различие?*

— В ракурсе, во взгляде на вещи. Если в документальном основа — событие, то у нас — открытие. Сложность современной науки, ее проблем и процессов требует специальной подготовки кинематографистов, специфических методов съемки, а у документалистов свои сложности, своя методика и свои преимущества. И мы проигрываем, когда сваливаем все в общую «кучу». Кроме того, четкая специализация выгодна производству. Научная студия, специализируясь, разрабатывает и совершенствует сценарные, съемочные, технические приемы и методы, позволяющие наиболее глубоко раскрывать научные проблемы. Необыкновенно интересно, когда научное событие происходит непосредственно на экране — вот здесь оно родилось, без всяких кинотрюков. Зритель хочет все «пощупать своими руками», совершить открытие самостоятельно. Это придает научному фильму особую притягательность, эффект сопричастности. И возникают принципиальные различия в стилистике. В частности, Б. Добродеев и К. Славин — опытные документалисты — считают, что звук, голос актера или диктора за кадром стал сильным эмоциональным компонентом, обрел «невиданную силу». И действительно, лучшие документальные фильмы построены именно так. Но для меня лично диктор в научно-популярном кино — вчерашний день. В идеале должен быть человек, участвующий в эксперименте на экране, и тогда слово, музыка и зрительный ряд будут едины и органически необходимы. В противном случае текст служит неким «указующим перстом», даже если он тонко и верно выражает авторскую мысль. Конечно, есть и будут, наверное, картины, в которых без голоса за кадром не обойтись,— короткометражные технико-пропагандистские ленты, рекламные и другие. Но я лично и мои товарищи, с которыми мы работаем вместе не один год, ищем и будем искать такую форму, которая позволит выстраивать на экране материал науки так, чтобы зритель мог воспринимать его без посторонней помощи. Ну разве нужно человеку объяснить, что, скажем, яблоко вкусное? Надо дать ему попробовать это яблоко.

Мне видится различие научного и документального кино еще и в том, что научная проблема на экране позволяет человеку ощутить эмоциональные и философские связи факта и явления, его связи со всем мирозданием... Когда факт, научная проблема позволяют «выстроить» философию, мне это особенно дорого. Есть, впрочем, отличные фильмы, построенные на локальном факте, как, например, картина С. Райтбурта «Секрет НСЕ». Вышел этот фильм лет десять назад и был для меня высоким образцом.

*— В литературе о научно-популярном кино идут неумолкающие споры по поводу допустимости или недопустимости инсценировок в научно-популярном кино. Ваше мнение?*

— Я лично отказался от этого напрочь. Думаю, что незачем превращать научно-популярный фильм в некое подобие игрового. Сама наука в основе своей необыкновенно интересна. Киноаппарат позволяет людям увидеть то, что невозможно представить себе даже при наличии богатейшей фантазии. Кинокамера в руках исследователя дает возможность проникнуть в неизведанный мир, совершить удивительные путешествия. Зачем же подменять это какими-то суррогатами?

*— Но должно же научное кино быть эмоциональным?*

— Я не готов к тому, чтобы давать какие-то рецепты. Для меня должен обязательно наличествовать сам научный факт, а эмоционально или логично доказательно он будет отражен — это в зависимости от задачи, от проблемы, от того конкретного, что на экране. Да, научные фильмы должны приносить наслаждение, но наслаждение открытия. А наслаждение — категория эмоциональная... Но я боюсь этого слова, потому что возникает опасность: раз эмоциональное — значит нужно искать эмоциональные средства, впечатляющую форму, а раз так, то главным уже становятся не наука, а эмоции по поводу науки. Наша задача другая — доставлять человеку радость познания. Когда он делает открытие, то получает не меньшее наслаждение, чем от сопереживания драматическому искусству, чем от при-

общения к музыке, живописи. Наша группа в своих поисках пришла к эксперименту потому, что это наиболее эффективное средство приобщения человека к открытию. Вместе с экспериментатором, ученым зритель проходит этот путь и вместе с ними совершает открытие. Совершить открытие... Для ученых — это самые счастливые дни их жизни.

*— Как же достичь этого?*

— Видимо, нужно создавать драмы постижения истины. Нужно уметь поставить зрителя в такое положение, при котором он неминуемо совершит открытие, даже если и не готов к этому. Сколько раз мы наблюдали в зрительном зале: человек смеется, как ребенок, потому что он познал что-то. Это эмоционально? Да. Но это драматургия познания. Следовательно, нужно идти за фактом, верить ему, верить материалу. Честное слово, современная наука сегодня богаче нашей фантазии.

*— Вы говорите, главное — факт. Нет ли в этой позиции опасности объективизма. Дескать, вот вам факт, а расценивайте его, как хотите. Не кажется ли вам эта позиция несколько нейтральной?*

— Я не вижу тут и доли опасности объективизма, потому что правда не может быть объективистской. Правда работает на нас — значит правда работает на коммунизм.

*— Но ведь многое зависит от точки зрения. Один и тот же факт разные люди видят под разным углом зрения...*

— Так в том и сила истинной науки, что она не позволяет по-разному истолковывать объективно данные нам в эксперименте знания. Истина двоиться не может...

*— Каков же язык объективного факта на экране?*

— Не знаю, можно ли и нужно ли создавать единый язык для всех случаев. Каждая проблема требует своей специфической формы. Важно, чтобы это были шаги знаний, чтобы на экране было то, что есть, а не то, как я это вижу и чувствую. Нужно быть очень осторожным в своих субъективных ощущениях. Я не принимаю метода, когда режиссер берет интересную и важную проблему и вдруг начинает показывать, как он ее воспринимает. Ведь за этим теряется предмет разговора... Иногда это придает какую-то занимательность, эмоциональность фильму, но никогда не помогает раскрытию сути. Язык научного кино, его стилистика — это принципиальный отказ от иллюстративности, инсценировок, игровых моментов. Мы ищем форму в каждом фильме заново. И часто тот или иной удачный прием через год кажется нам устаревшим. Нет способов, которые находят на всю жизнь. Для того направления, которое наша группа избрала сейчас, мы считаем наиболее приемлемым «языком» скрытую синхронную камеру и материал, выстроенный таким образом, чтобы эксперимент разворачивался на глазах у зрителя. Мы пытаемся трансформировать научную гипотезу, факт, открытие в такую драматическую форму, чтобы добиться эффекта сопереживания.

*— Какой из фильмов, сделанных вашей группой, наиболее близок сегодня к вашему представлению об идеале научного кино?*

— Нет такого фильма.

*— А фильмы других режиссеров?*

— Я смотрю, к сожалению, далеко не все, потому мне трудно ответить. Я назвал бы лучшим научным фильмом последних лет «Обыкновенный фашизм» М. Ромма. Я считаю его фильмом научным потому, что в нем не просто талантливо, убедительно и документированно говорится об одном из тягчайших преступлений века, а потому, что в нем есть научное исследование проблемы... И пусть не обижаются мои коллеги из игрового кинематографа, но я убежден, что самые значительные победы они одержат тогда, когда будут по-настоящему глубоко, научно и философски изучать человека, жизнь, ее факты и явления. Если говорить образно, то со временем все искусство станет «научно-популярным». Мы уже не можем рассчитывать на общечеловеческие поверхностного слоя эмоции — это не современный уровень. Мы должны исследовать факты, а коль скоро исследовать — значит использовать методы науки.

Да и как можно писать образ современного человека, не занимаясь конкретно сферой его деятельности, тем, что составляет главное содержание его жизни? А у нас в стране огромное большинство людей прямо или косвенно связаны с наукой, ее плодами, достижениями.

*— Над чем вы работаете сейчас и каковы ваши планы?*

— Сейчас мы снимаем фильм по сценарию М. Рубинштейна «Добрый и злой». Это этюды о воспитании, о формировании гуманизма у детей дошкольного возраста. Свыше двух тысячелетий назад Плутарх сказал: «Какими дети рождаются, это ни от кого не зависит, но чтобы они стали хорошими — это в нашей власти». Картина строится на психологических экспериментах с детьми, текст почти везде синхронный, предпринимаем все, чтобы избежать диктора за кадром...

В работе еще один фильм — его рабочее название «Социальная психология личности» (сценарий Ю. Аликова). Это будет исследование некоторых скрытых механизмов поведения человека. Все больше и больше психология становится материальной силой. Воспитывать человека, формировать личность, работать с людьми невозможно без знания законов человеческого поведения, не учитывая их. Мы считаем, что обе ленты актуальны, ибо они находятся в русле задач идеологического воспитания, поставленных XXIV съездом КПСС.

Думаем мы еще над одним сложным фильмом — «Непогрешима ли эволюция?». Здесь нам видятся интересные аспекты для выявления глубоких связей в окружающем нас мире. Вот один из будущих эпизодов, который мне очень хотелось бы снять. Есть в Австралии такая птица — шалашник. В период токования шалашники-самцы собираются на площадке-токовище и строят хижины, шалаши. Они покрывают их лепестками цветов, разноцветной корой, утрамбовывают площадку перед шалашом, «оформляя» ее цветными камешками, листьями. Каждый самец украшает свое жилище по-своему. И оказывается, что самочка избирает того самца, у которого получился наиболее гармонический, красивый, законченный рисунок даже с нашей, человеческой точки зрения. Поразительно то, что самочки выбирают и оценивают узор по эстетическим признакам. Значит, есть какая-то эстетическая общность у нас и у них, какие-то связи. Общность прекрасного в мире — это большая эстетическая проблема. В конце концов через каждую научную проблему постигается все человечество, его место во вселенной.

Мы не знаем, как формируется призвание. В каждом человеке это происходит по-своему. Может быть, молодой человек, впервые увидевший токование лебедей, станет биологом. А другой в этом эпизоде, в этой информации увидит какие-то другие закономерности. Ведь никакая проблема не существует сама по себе, все взаимосвязано, и важнейшие открытия совершаются сейчас на границах наук. Это закономерно. А научное кино помогает нам ощутить себя соучастником человеческого познания, стимулирует дальнейшее развитие науки.

*— Вероятно, эта еще мало разведанная тематика потребует совсем новых методов и средств воплощения?*

— Наверное. Хотя я не могу считать эти темы неизведанными — они были на экране в том или ином виде. Мы не считаем себя первооткрывателями, да нас это и не волнует. Хотя интересно, конечно, попытаться сделать то, что еще никто не делал. Но, несомненно, задуманные фильмы потребуют от всей группы освоения новых рубежей, большего мастерства, применения новых организационных форм.

*— Что вы в первую очередь хотите сказать зрителю своими фильмами?*

— Мы хотим посильно содействовать научно-техническому прогрессу нашего общества, вооружить зрителя достижениями советской науки, пропагандировать их. Мы хотим, чтобы наши фильмы активизировали работу мысли, помогали людям овладевать марксистско-ленинской концепцией мира. Мы хотим, чтобы

наши зрители познавали объективные законы мира. На Западе процветают теории, утверждающие, что познание атомного ядра несет человечеству гибель, конец света. Мы на других позициях. Мы развиваем атомную физику, потому что она дает возможность не только двигать вперед мирную технику, но и создавать оружие, которое защищает цивилизацию, защищает социализм. Наша партийная и гражданская задача — открывать эту правду, ибо правда работает на нас, и в этом наша сила.

*Киев*

# Учебный фильм как кибернетический метод передачи информации

***Ян Якоби***

В эпоху автоматики, электроники и кибернетики, когда технические новшества становятся все более сложными и разносторонними, неизбежно возникает вопрос: каковы границы возможностей машин? Однако одновременно надо подумать и над тем, насколько далеко мы должны эти границы раздвигать.

В своих рассуждениях я собираюсь заняться малым отрезком человеческой деятельности, каким является использование учебных фильмов в процессе обучения главным образом в высшей школе. Я хотел бы проанализировать этот вопрос не только с традиционно распространенных точек зрения — в рамках педагогики, социологии или психологии, но и связать его с принципами и утверждениями кибернетики. Эта молодая отрасль науки, занимающаяся проблемами управления и передачи информации, имеет совершенно очевидные связи с научным фильмом.

Учебный фильм долгие годы был замкнут в сфере научной литературы, часто механически перенося на экран разделы книг; поэтому его трудно отделить от школьного учебника, конспекта или устной лекции.

С другой стороны, большинство профессиональных кинорежиссеров слабо связано с научной и педагогической проблематикой. Одних привлекают художественно-творческие аспекты фильма, другие тяготеют к популяризации или документалистике репортажного характера. Эти безусловно нужные и полезные, с общественной точки зрения, направления кино имеют мало общего с учебными фильмами для высшей школы.

В результате в огромных фильмотеках удается найти весьма немного фильмов, которые можно приравнять к учебным пособиям в университетских и политехнических аудиториях. Из-за этого нередко педагоги защищают традиционные средства словесного обучения, проявляют недоброжелательное отношение к учебному кино, игнорируют фильмы.

Преподаватели не всегда учитывают, что объектив кинокамеры видит значительно больше, чем ограниченный своим строением человеческий глаз. Не всем ясно, что именно фильм позволяет наблюдать за невидимыми явлениями, следить за ходом процессов, недоступных непосредственному наблюдению.

Богатство средств коммуникации, которыми располагает изображение, во много крат больше, нежели количество знаков в любом, даже самом развитом языке. Здесь мы уже вступаем на территорию кибернетических понятий, покрывающих собой все области информации.

Киноизображение строится из трех основных элементов: пространство — движение — время. Подлинная сущность фильма выражается движением в пространстве и во времени.

Если, однако, теория информации измеряет количество информации независимо от ее содержания, ценности и назначения, то в учебном фильме мы должны ограничиться лишь информацией, направленной на учебные цели, отобранной в соответствии с программой обучения, обработанной с точки зрения методики, с учетом оптимальных условий показа и последовательности восприятия зрительных и акустических сигналов.

Специально следует разобрать проблемы восприятия фильма, ибо ничто не должно за-

слонить его функционального характера, смысловых основ, излагаемых в фильме. Неудачно составленный план фильма, чрезмерная длительность или перегрузка трудным для восприятия материалом могут затормозить восприятие, вызвать известные психологам патологические состояния, когда какая-либо мысль, назойливо навязываемая человеку, слишком долго занимает его психику. Это ведет к обратным результатам: снижается восприимчивость, мозг теряет способность четко и своевременно реагировать, возникает как бы циркуляция импульса в замкнутой цепи.

Среда, для которой предназначен фильм, в значительной мере определяет возможность психического приспособления к восприятию информации. Фильм должен быть точно адресован, рассчитан на определенную аудиторию, нельзя делать фильм без четкого представления о том, для кого и с какой целью он создается.

Объем содержания фильма необходимо соотносить с емкостью зрительского восприятия, о чем порой забывают не только режиссеры, но даже заказчики и сценаристы. Достаточно распространена тенденция включать в фильм по возможности всю информацию, не только прямо, но и косвенно связанную с темой. Такое стремление к исчерпывающему описанию проблемы — одно из наиболее вредных. Оно приводит к чрезмерному разбуханию фильма.

Учебные фильмы можно разделить на две группы в зависимости от функций, которые эти фильмы должны выполнять. Первая группа — фильмы образовательного характера, передающие определенную сумму знаний, развивающие интеллектуальные возможности студента, обогащающие запасы его представлений.

Вторая группа — инструктивные фильмы, обучающие обращению с машинами, приспособлениями, растениями или животными. Эти фильмы обращены к моторной памяти зрителя, они демонстрируют цикл манипуляций, порядок правильного выполнения ряда действий, зависящий от сознательного решения человека. Цель фильма—стимулировать зрителей на подражание таким действиям. Однако эти фильмы обязаны создавать сознательное понимание целесообразности каждого действия и последовательности всей цепочки действий.

От изобретательности и таланта создателей фильма зависит привлекательность информации.

Пользуясь всевозможными кинематографическими средствами, мы передаем зрителям с помощью фильма информацию, необходимую для выполнения определенных функций, а по кибернетической терминологии — управляем органом исполнения.

Однако проблема управления не так уж проста. Нужно считаться с тем, что человек испытывает воздействие не только со стороны управляющего органа, но и со стороны многочисленных внешних обстоятельств, приглушающих импульсы правильного инструктажа.

На опыте не раз было доказано, что человеческий мозг обладает органической скоростью восприятия и переработки информации. По мере увеличения количества сообщений значительно возрастает время, необходимое на селекцию этих сообщений и адекватную на них реакцию. Эту проблему трудно перевести на конкретный язык цифр, однако на основании многочисленных наблюдений можно вывести следующую формулу: количественный рост информации, передаваемой с помощью фильма, обратно пропорционален зрительской способности восприятия и прямо пропорционален времени, требующемуся для селективной реакции на информацию.

Каждая группа визуальной информации имеет ограниченную оптимальную величину, легче всего воспринимаемую зрителем. Однако удачный подбор выразительных средств, соответствующих передаваемым сведениям, может облегчить и ускорить усвоение информации.

Нередко специалисты, занимающиеся созданием научных фильмов, пользуются системой образов, перенятой из художественных или документальных фильмов. Увы, их произведения порой выглядят архаично и напоминают средневековые математические доказательства или сельскохозяйственные наставления, изложенные стихами.

Для наиболее плодотворной деятельности важно не количество информации, переданное человеку, а качественно и количественно отмеренная порция сведений, необходимая для выполнения соответствующих функций. Любое чрезмерное отягощение памяти противопоказано, лишняя информация отвлекает внимание, а иногда даже дезинформирует зрителя, создавая в его сознании ненужные ассоциации.

Не все преподаватели и педагоги помнят о том, что с помощью рецептора, которым является наше зрение, мы можем воспринять максимальное количество информации за единицу времени. Разве, исходя из этого, не следует в области обучения дать изображению, по меньшей мере, равные права с печатным или устным словом?

В хорошо построенном учебном фильме содержание и форма передаваемой информации обязательно соответствуют возможностям восприятия той аудитории, которой он адресован.

Нужно учитывать, что существуют:

1) минимум восприятия, то есть время, необходимое для того, чтобы: а) распознать движущиеся образы; б) рассмотреть основные элементы движения; в) оценить передаваемую информацию; г) совершить наблюдения, необходимые для прочного запоминания;

2) максимум восприятия, то есть количество информации, которую может понять и запомнить средний представитель данной аудитории.

Оптимальный результат, когда не менее 90 процентов информации зрители запомнили. Более низкий процент свидетельствует, что либо информация передавалась в неудачно закодированной форме, либо количество информации превышало возможности восприятия среднего зрителя. Это касается в равной степени изображения и текста (цифровые данные, названия, даты и пр.).

Каждая передача информации должна быть, с точки зрения формы и содержания, обработана таким образом, чтобы обеспечить безошибочное восприятие ее, а это значит, что все сигналы должны быть однозначными и понятными слушателю.

В наших научных фильмах мы слишком часто пользуемся простым и статичным описанием. Часто уходим от проблем, боимся альтернатив, а это ставит зрителя в положение пассивного наблюдателя, делает фильм малопривлекательным. Этот психологический момент нельзя недооценивать в процессе обучения.

Роль посредника между машиной, передающей информацию (в данном случае проектором, демонстрирующим киноленту), и человеком, воспринимающим сообщение, выполняет преподаватель или инструктор. Именно поэтому в современной жизни во многих случаях преподавателя не удается заменить машиной.

Бесспорно, что киноизображение, подкрепленное комментариями, действует непосредственно на рецепторы (зрения и слуха), передающие информацию в мозг. Однако весьма часты случаи, когда у зрителей возникают торможения, искажающие сообщение или задерживающие какую-то часть информации. Своевременное вмешательство преподавателя может заполнить пробелы, исправить ошибки в восприятии.

Чтобы меня поняли правильно, я хочу подчеркнуть, что технику, предназначенную для демонстрации фильмов, я зачисляю не в группу управляющих машин (их часто называют «думающими»), а в группу машин, передающих информацию. К управляющим машинам относятся аппараты для обучения иностранному языку, которые не только обучают, но и воспроизводят передаваемые сведения, поправляют ошибки и выполняют контролирующие функции. Кинопроектор же служит лишь для передачи ряда изобразительных и словесных единиц информации.

Проблема языка научного кино имеет первостепенное значение. Тенденция придавать учебным фильмам художественные формы, как это иногда имеет место в научно-популярном кино, чрезвычайно опасна. С любого рода «украшениями» нужно быть очень осторожным. Это, как правило, извест-

ные кибернетике «шумы», искажающие информацию, а порой даже разрушающие ее. И, как это ни покажется обидным кинематографистам, но чем более художественны «шумы», тем сильнее мешают они восприятию информации. Эти «шумы» встречаются как в изобразительном, так и в звуковом ряду во многих учебных фильмах.

Художественные фильмы нельзя рассматривать с тех же позиций, что и научные фильмы. Художественный фильм — произведение, создающее новую действительность, правдоподобную, но несуществующую. Научный фильм должен основываться на реальной действительности, демонстрируя научные истины и передавая необходимое количество объективной информации.

Наблюдение может проводиться в естественных условиях либо сознательно организовано — в форме демонстрации, которую часто дополняют символами, рисунками, комбинированными или мультипликационными съемками, различными техническими приемами. Однако ни в коем случае не должна нарушаться подлинность процесса, искажаться действительный его вид.

Научный фильм, оперирующий движением во времени и пространстве, имеет право деформировать любой из элементов этой своей основы, но зрителей надлежит информировать о характере и степени такой деформации.

Если продолжительность какого-либо процесса общеизвестна (например, рост растения, развитие цветка), то дополнительное описание можно считать необязательным. Однако при демонстрации малоизвестных явлений (например, Броунова движения и т. п.) комментарий должен содержать в себе всю необходимую информацию. Некоторые режиссеры просто помещают в кадр какой-либо символ, означающий порядок величины (например, черточку, соответствующую миллимикрону или ангстерму, число, означающее количество кадров в секунду, степень ускорения или замедления съемок и т. д.).

Конечно, кинопуристы утверждают, что такого рода информация нарушает художественную композицию кинокадра, но ведь композиция кадра в учебном фильме — не самое важное.

Информация, передаваемая образом, встречает понимание в гораздо большем слое людей и обладает более широкими средствами воздействия на сознание и психику человека, чем словесная. И все же, несмотря на всеобщую коммуникативную доступность образа, выбор соответствующего киноязыка требует хорошего знания теории, большого практического опыта, и, кроме того, интуиции. Как в литературном произведении стиль может быть тяжелым, трудным для понимания, порой даже отталкивающим, так и на киноленте информацию можно передать ясно или неразборчиво.

Научный фильм — это прежде всего средство взаимного понимания, апеллирующее к эмоциям и интеллекту не отдельных личностей, но групп людей. Здесь можно не согласиться с Винером, утверждающим, что одна личность может получить доступ к мыслям другой личности только через ее поведение. Если группа людей воспринимает конкретный ряд упорядоченных кинообразов, то в их сознании возникают пусть не идентичные, однако сходные мыслительные процессы. Такое механически созданное общее состояние сознания позволяет преподавателю успешно выполнять функции обучения.

Природной чертой человека является способность к обучению. Емкость восприятия, особенности мозга и нервной системы человека состоят в том, что они особенно хорошо принимают непосредственные или закодированные зрительные единицы информации. Давайте же пользоваться этими огромными возможностями. Только умело.

*Лодзь*

# Человек океана, или Резерфорд — 100 лет

*Сценарий телефильма*

*Д. Данин*

Письменный стол. Стопка книг. Журналы. Репринты. Куча фотографий. Пишущая машинка. Глобус.

За столом — автор.

Голос автора. Громада прожитой жизни. Шестьдесят шесть лет. Как вместить их в 60 минут телевизионного рассказа?! Может быть, начать с конца?.. Видите ли, этот человек был счастливцем. О нем говорили: «мальчик, родившийся с серебряной ложкой во рту!» Ему все удавалось. Все шло в руки. Точно всегда безоблачным было небо над его головой... А было сказано когда-то: «при виде счастливого человека всем стало скучно». Но конец-то жизни неизменно драматичен. И тем драматичней, чем счастливей она была. Так давайте и вправду начнем с конца...

1

В глубине студийного пространства освещается киноэкран. Остальное погружается в темноту. Сначала только видны еще письменный стол и автор за ним. Он молча смотрит, как на экране начинается действие. Тем временем киноэкран приближается, становясь экраном телевизора.

Старая физическая лаборатория. Высокий стол с приборами. На высоком табурете — Резерфорд. Он пытается приладить золотой листок к стерженьку электроскопа. У него ничего не выходит: дрожат руки. Видно, как выползают из рукавов манжеты... В углу лаборатории возится с насосом ассистент Кроу.

Резерфорд. Кроу, какого дьявола вы трясете стол!

Кроу (*разгибаясь в углу*). Что вы сказали, сэр?



21-летний студент Эрнст с напряженно-притягательными глазами...

Резерфорд. Я говорю, какого дьявола вы трясете стол?!

Кроу. Сэр...

Он замолкает, увидев руки Резерфорда и сползающие манжеты. Вместе с ним мы видим дрожащие руки крупным планом. Резерфорд выпускает из пальцев золотой листок. Отшвыривает ногой табурет. В следующее мгновение удар ноги распахивает дверь лаборатории. Кроу молча и подавленно смотрит в пустой дверной проем.

Голос автора. Это маленькое происшествие случилось весной 1937 года в знаменитой Кавендишской лаборатории — Кембридж, Англия.

Сцена на экране вытесняется фотографией: здание Кавендиша на узкой улице Фри Скул

лэйн. Снимок отодвигается, уменьшаясь: телеэкран снова становится студийным киноэкраном. На переднем плане в стороне — автор за письменным столом.

Автор. Ассистент Кроу застиг величие в минуту бессилия. И увидел, как могучая сила противилась горькой очевидности, потому что не хотела уходить...

Стол автора и киноэкран выходят из кадра. В кадре — эскизная декорация: изображение той же улицы и здания лаборатории — условное повторение только что виденного снимка. Появляется, почти заполняя экран, широкая спина и руки за спиной. Сползшие манжеты. Руки ненадежно держат трубку — она подрагивает... Потом в перспективу улицы медленно удаляется мощная фигура, становясь все меньше. Звучат голоса птиц.

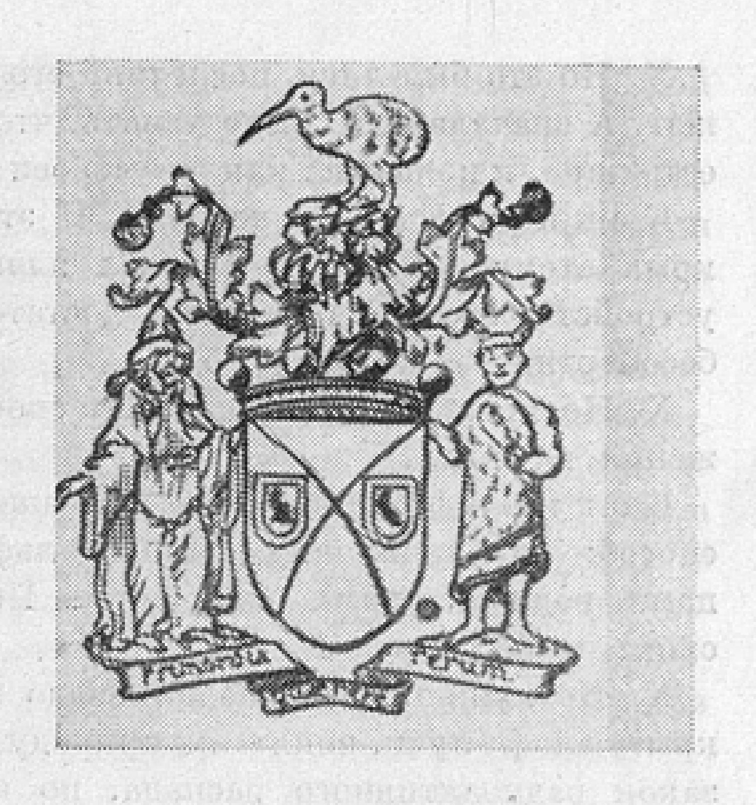
Голос автора. ...Под весенним кембриджским небом уходил экс-президент Королевского общества Англии... Академик тридцати одной академии Европы и Америки... Доктор наук двадцати двух университетов Запада и Востока... Нобелевский лауреат... Уходил один из величайших исследователей природы.

Фигура Резерфорда исчезает. Темнота. Из темноты проступает высвеченная в глубине экрана фигура проповедника на кафедре в соборе. Звучит орган.

Голос автора. В час его погребения — это было осенью тридцать седьмого года — каноник Вестминстерского аббатства обратился к земле или к небу, к природе или к истории, к человечеству или к вечности — ко всему, к чему можно обратиться на Ты с большой буквы...

Голос с кафедры (*гулко-органно*). Мы благодарим тебя за труды и дни брата нашего Эрнста!

Гаснет луч, высвечивавший кафедру. И тотчас из темноты прорисовывается портрет Резерфорда в академической мантии (художник Бёрли). В тишине портрет отходит назад и оказывается на студийном киноэкране. А сбоку — эскизные очертания Барлингтонхауза — Королевского общества в Лондоне.



...и будет этот новый герб в геральдике Англии так же необычаен, как сам новый лорд

Декорация в той же манере, что изображение улицы Фри Скул лэйн. В стороне — письменный стол и автор за ним.

Автор. Труды и дни... Сперва о трудах этого человека... Мы захотели начать с конца. Нам благоволит случай: рассказывают, что однажды перед портретом Резерфорда в Королевском обществе произошел разговор двух его учеников. Кажется, одним из них был известный физик-атомник Джон Дуглас Кокрофт...

Возникают две фигуры. Коккрофт и Х. смотрят на портрет. Он приближается. Стол с автором уходит из кадра. И пока резерфордовцы разговаривают, портрет Бёрли вытесняется фотографией пожилого Резерфорда. Потом этот снимок вытесняется другим — более ранним. Так на экране идет медленная смена фотопортретов Резерфорда. Он становится все моложе. Наконец — снимок юноши-студента. А тем временем такая же омолаживающая смена периодов творчества Резерфорда происходит в беседе его учеников.

Х. ...Как бы вы в кратчайшей формуле рассказали несведущему, что сделал на своем веку сэр Эрнст?

Коккрофт. Он первым расщепил атомное ядро... Этого довольно для бессмертия.

Х. Но это был лишь последний его великий шаг. А сначала надо было узнать, что в атоме есть ядро, и показать, как он устроен в целом.

Коккрофт. Да, конечно. И это он открыл атомное ядро. И доказал планетарное устройство атома. Этого тоже достаточно для бессмертия.

Х. Но сначала надо было найти способ вторжения в атом...

Коккрофт. Да. И это он нашел такой способ: бомбардировку атомов альфа-частицами радиоактивных излучений. Повторить слова о бессмертии?

Х. Не нужно... Но сначала надо было открыть альфа-лучи, понять их природу и узнать закон радиоактивного распада, по которому одни атомы самопроизвольно превращаются в другие...

Коккрофт. Да. И это все он же — открыл альфа-лучи, понял их природу и установил общий закон любых радиоактивных превращений. Все-таки повторю: этого одного было совершенно достаточно для бессмертия.

Х. Сэр Джон, пожалуй, мы пришли к кратчайшей формуле: «Он разрушил тысячелетнее представление о неделимости атомов, продемонстрировал принцип строения этих незримых микросистем и доказал, что человек в лаборатории может вмешиваться во внутреннюю жизнь атомного мира...» Не так ли?

Оба замолкают и поворачивают головы к чему-то, что вдруг привлекло их внимание. Их фигуры отплывают назад. Появляется вновь студийный киноэкран. Превратившись в силуэты, они следят за экраном.

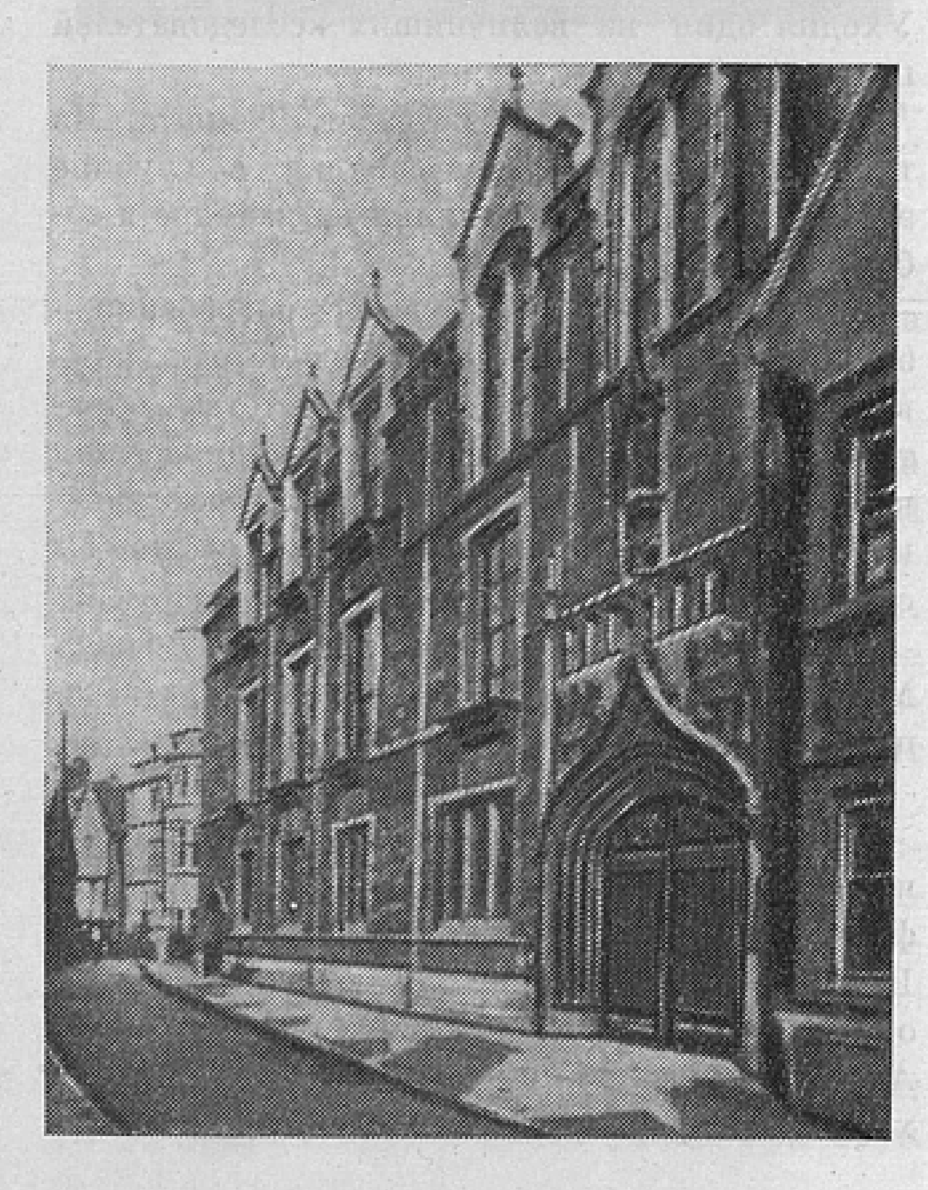
А на экране проходят в быстрой смене хорошо знакомые зрителю кадры современной кинохроники: гриб атомного взрыва... работа на атомном реакторе... горячая лаборатория... кобальтовая пушка в клинике... ускоритель в Дубне... Потом — внезапно — во весь телеэкран — семинар молодых физиков. Черная доска, испещренная громоздкими формулами. Азартная дискуссия. Перебивающие друг друга голоса.

Голоса спорящих. ...это трансураны... ты покажи барьер деления америция... Дау сказал бы, что это патология... резерфордовское рассеяние здесь не проходит... ваши нана-секунды — липа... изотопический спин тут ни при чем... что ты лезешь со своей реджистикой... магические числа — это элементарно... все это, братцы, абракадабра...

Голос автора. Резерфорд не мог бы участвовать в этой дискуссии. Он просто ничего бы не понял. Так, Ньютон не понял бы споров современных механиков, Фарадей — современных электриков, Дарвин — современных биологов... Но он был Ньютоном, Фарадеем и Дарвином атомно-ядерной физики. Он был из тех, кто закладывает фундамент познания. И прах его по праву покоится в Вестминстерском аббатстве рядом с могилами этих гигантов...

Сцена дискуссии становится тем временем немой и отодвигается назад. Она теперь на студийном киноэкране. Силуэты резерфордов-

**...уже знакомая нам улица Фри Скул лэйн... здание Кавендишской лаборатории...**



цев снова превращаются в реальные фигуры. Они продолжают беседу. А на экране вновь фотография юного Резерфорда. Крупно — его лицо.

К о к к р о ф т. Да, мы нашли кратчайшую формулу. И согласимся: того, что сделал сэр Эрнст на своем веку, хватило бы на целое поколение выдающихся исследователей.

Лицо на экране укрупняется. Наконец — одни глаза Резерфорда, немножко странные, напряженные, притягивающе волевые. Фигуры резерфордовцев исчезают.

Поворот угла зрения, и в кадре — кроме киноэкрана — автор за письменным столом.

А в т о р. Ну что ж, нам приоткрылось величие трудов этого человека. А где же дни его жизни в науке?.. Попробуем повести рассказ еще по-иному... Может быть, так?

2

Океанские волны. Одинокий кораблик. Далекая земля на горизонте.

Г о л о с а в т о р а. Многое в судьбе Резерфорда начиналось и кончалось на берегах океана. Точно океаны задавали размах его делам и масштаб его личности...

Наплывом сквозь волны прорисовывается круг иллюминатора. Мы в каюте. Рядом с иллюминатором — на стене — карта мира. Бегущая линия обводит на карте очертания Новой Зеландии. Ощутима ее затерянность в Мировом океане.

Г о л о с а в т о р а. Сама его жизнь началась на стыке двух океанов — Тихого и Индийского, в маленькой деревушке на берегу пролива Кука. Там, в Антиподах, он родился сто лет назад...

Карта начинает приближаться. Очертания Новой Зеландии заполняют экран. Мелькает черная точка на берегу пролива Кука с английской надписью — *Брайтуотер*.

Г о л о с а в т о р а. Он был одним из двенадцати детей безвестного новозеландского фермера, колесного мастера Джеймса Резерфорда, и безвестной новозеландской учительницы Марты Томпсон...

Карта тает. Океанские волны накатываются на землю. Мы движемся за ними. И начинается сегодняшняя кинохроника Новой Зеландии.

Г о л о с а в т о р а. Это края его детства и юности... Не здесь ли его воображение и мысль запаслись на всю жизнь широтой и далью?..

Кинохроника обрывается стоп-кадрами: современная улица, машины, люди, здания... И эту цепь стоп-кадров замыкают старые фотографии: домик в Брайтуотере... ферма в Пунгареху... университетская улица в Крайстчерче... родители Резерфорда на фоне папоротников. И наконец — уже знакомый нам портрет 21-летнего студента Эрнста с напряженно-притягательными глазами.

Г о л о с а в т о р а. Пройдет сорок лет, и этот юноша с удивительными глазами, превратившись в мировую знаменитость, удостоится аристократического титула, и ему, лорду Резерфорду оф Нельсон, понадобится придумать для себя аристократический герб...

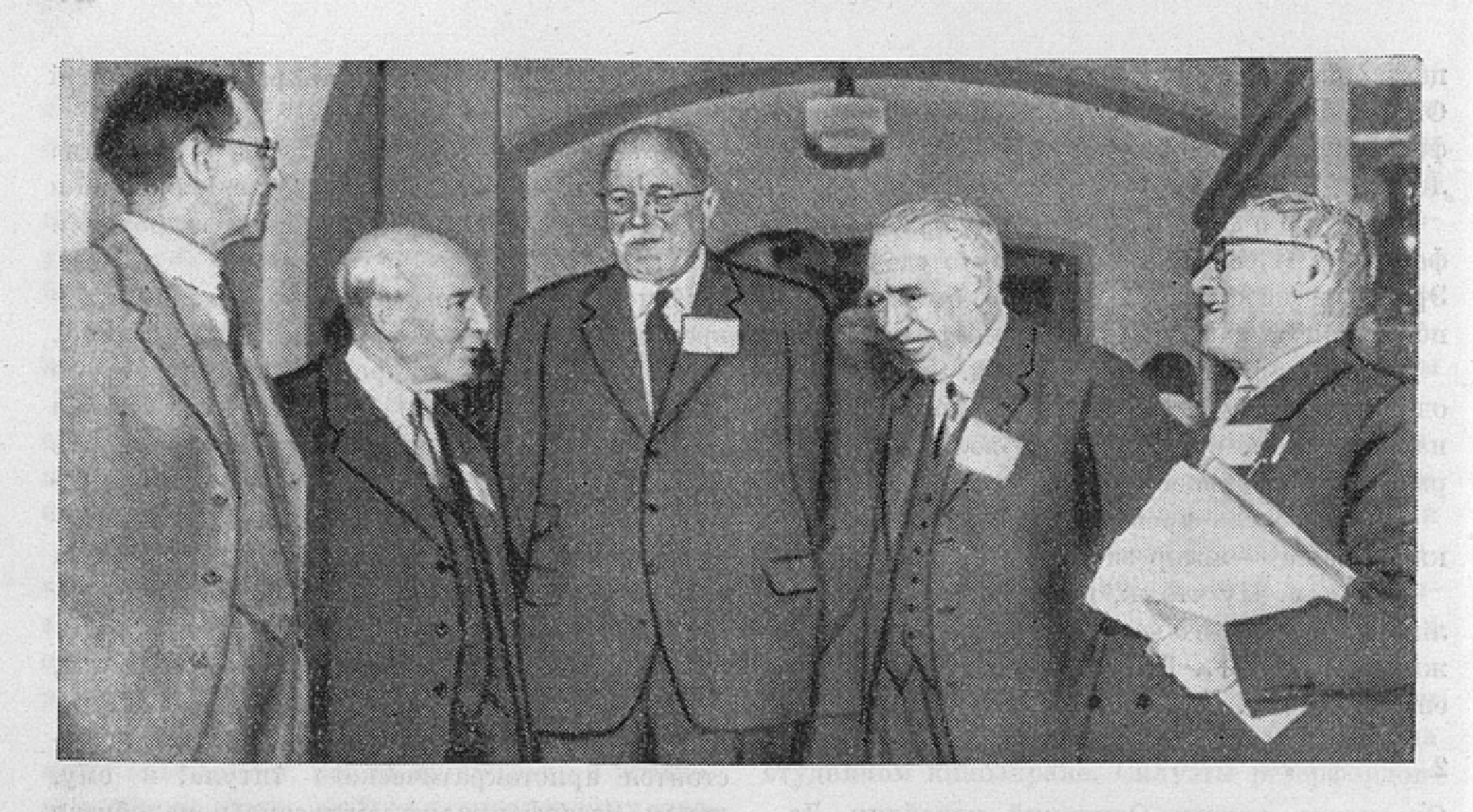
Наплывом появляется рисунок птицы киви. Затем рисунок — маори с булавой. Затем рисунок — Гермес Трисмегист.

Г о л о с а в т о р а. ...И он вспомнит далекую землю своих отцов. Новозеландскую достопримечательность — птицу киви. Новозеландских туземцев — маори. И они украсят его герб вместе с символической фигурой Гермеса Трисмегиста — древнего покровителя магических наук и ремесел.

Все три рисунка объединяются и занимают свои места на гербе Резерфорда. Виден на экране этот герб целиком. Отчетлива надпись по-латыни на геральдической ленте —«Primordia quaraere rerum». И кривые радиоактивных превращений на щите.

Г о л о с а в т о р а. И будет этот новый герб в геральдике Англии так же необычаен, как сам новый лорд. Латинская надпись на ленте выразит смысл его жизни — «доискиваться природы вещей». И теоретические кривые — экспоненты радиоактивных превращений — разделят рыцарский щит андреевским крестом...

Герб на экране вытесняется зрелищем резерфордовского «дэна» — укромного уголка —



1961 год, мемориальная сессия в честь 50-летия планетарной модели. Стоят и разговаривают пятеро резерфордовцев — Чэдвик, Андраде, Дарвин, Нильс Бор и Марсден

в подвальной лаборатории Кентерберрийского колледжа: снимок с современной мемориальной доской. Он медленно отодвигается назад, пока не оказывается на студийном киноэкране.

Голос автора. Доискиваться природы вещей он начал еще там, в стране маори... И в подвале университетского колледжа в Крайстчерче сохранилось его рабочее место, где осуществлял он свой первый исследовательский замысел... Все, как было, только его студенческих приборов уже нет: почти восемьдесят лет прошло... Но немножко воображения — и вот...

В стороне от киноэкрана, повторяя композицию на снимке, возникают в студии такой же стол и те же четыре стула. И мемориальная доска, но с надписью по-русски. Возникают четыре фигуры за столом: четверо юношей, первый справа — в профиль к нам — Резерфорд. Он вытянул ноги под столом и углубился в раскрытую книгу. Остальные трое праздно поглядывают на него.

Голос автора. Об его самоуглубленной сосредоточенности ходили анекдотические истории...

Трое передают под столом друг другу тяжелую книгу, снятую со стола. Ближайший к Резерфорду встает и, подойдя к нему со спины, осторожно кладет книгу на его голову. Резерфорд ничего не замечает. Он совершенно неподвижен и углублен в текст.

Первый студент. Эрни!

Второй студент. О чем ты, черт возьми, думаешь?

Голос Резерфорда за экраном (*внутренний монолог*). ...Если электромагнитные волны можно посылать в пространство, должен же найтись способ отмечать их приход в любую отдаленную точку... Должен найтись... Должен найтись...

Третий студент. Он мыслит, и следовательно — существует... А ты? (*На мгновение задумывается*).

Все три фигуры, медленно теряя свою четкость, исчезают.

Голос Резерфорда за экраном. Как же детектировать эти волны?..

Фигура его за столом приближается и выходит из кадра. Крупно — мемориальная

доска. Легко прочитывается надпись: «В этом дэне Эрнст Резерфорд провел самые ранние свои научные исследования. Он воздвиг себе памятник, который переживет века».

Вслед затем на столе — его магнитный детектор с мемориальной дощечкой.

Голос автора. Шел 1894 год. Эпоха радио еще не наступила. Он стал одним из ее провозвестников. Независимо от Попова и Маркони, в Антиподах, на другом конце земли, он сконструировал свой детектор радиоволн... Так начинал он: без предисловий — сразу с великих дел!.. Но эта модель не из Новой Зеландии, а из Кембриджа, куда он приехал стипендиатом год спустя...

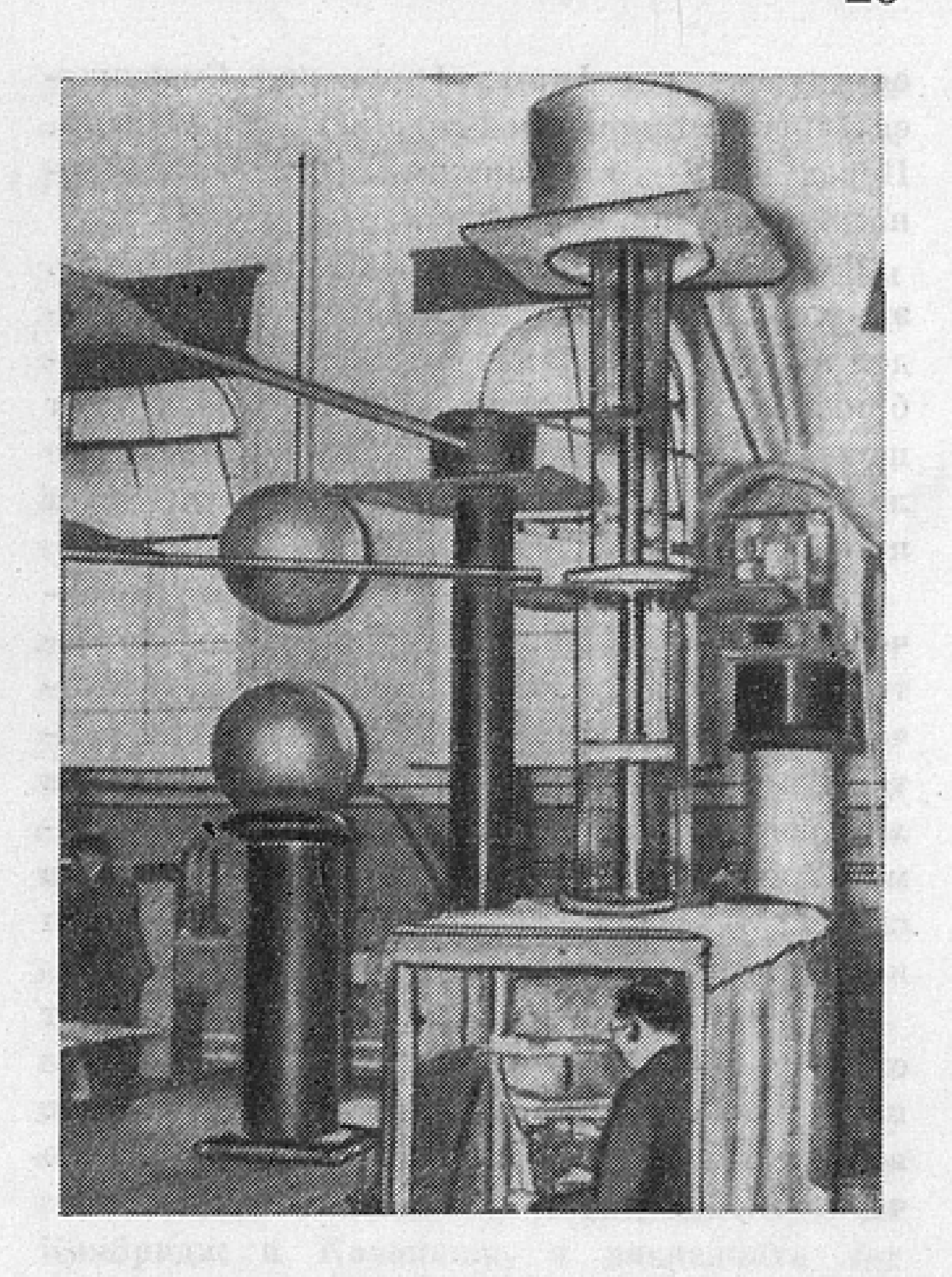
Снова — океанские волны и одинокий корабль. Снова — иллюминатор и карта мира на стене каюты. Бегущая линия очерчивает границы Англии. Мелькает черная точка с английской надписью — *Кембридж*. Карта приближается. Контуры Англии заполняют экран. Карта тает. Волны накатываются на берег. И начинается кинохроника современной Англии.

Голос автора. На одолженные деньги фермерский сын — первый ученый в династии колесных мастеров — пересек два океана, чтобы стать первым заморским докторантом у знаменитого Джи-Джи...

Кинохроника обрывается, как и прежде, стоп-кадрами, естественно вводящими прошлое в настоящее: Тринити-колледж... двор с библиотекой... уже знакомая нам улица Фри Скул лэйн... здание Кавендишской лаборатории... Дж. Дж. Томсон за рабочим столом.... Портрет Томсона...

Голос автора. ...так дружески называли в своей среде ученики учителя — Джона Джозефа Томсона — первооткрывателя электрона. Но нет, тогда, в 1895 году, электрон еще не был открыт. Странно подумать: когда Резерфорд начинал, физики не знали ни одной элементарной частицы материи!

Портрет Джи-Джи отодвигается назад и оказывается на киноэкране в студии. А в стороне — дубовые столы под сводами старой



...уже в Кембридже времен Резерфорда ядерный век вышел из детской поры и стал походить на взрослого...

харчевни. Томсоновцы, и среди них Резерфорд, стоят на стульях. Скрестив руки, они поют песенку из кавендишского фольклора об ионах и открытии электрона.

На дубовых столах остатки пиршества. Умиленный официант в стороне. Песенка звучит по-английски — все приглушенней.

Голос автора. ...Но однажды осенью 1897 года Джи-Джи отправился со всеми своими докторантами в старую харчевню отпраздновать открытие частицы в тысячи раз более легкой и малой, чем любые атомы... И современник засвидетельствовал: «Это открытие было проведено Томсоном на основе работы молодого Резерфорда по изучению скорости ионов...»

Под мелодию старой веселой песенки томсоновцы соскакивают со стульев и устраивают-

ся в группу для фотографирования. Смеющиеся лица становятся деланно серьезными. Перед ними — старомодный фотограф с треногой и черной накидкой.

Голос автора. ...С тех пор повелась эта традиция ежегодных кавендишских обедов в честь открытия электрона. И стены кембриджских ресторации еще не раз увидят нашего новозеландца горланящим веселые лабораторные песенки Кавендиша. Он будет приезжать сюда, как желанный гость...

Неприметно сменяется фон: вместо стен харчевни — густая листва парка. Щелкает затвор фотоаппарата. Вспышка магния. И тотчас — известная фотография группы докторантов Томсона, в точности повторяющая сцену в харчевне... Джи-Джи сидит посредине, а прямо за ним стоит Резерфорд. Края группового снимка тают, и остаются на экране Томсон и Резерфорд.

Голос автора. ...А потом он сменит старого Джи-Джи на посту кавендишского профессора. Но это потом — через четверть века... А в ту пору судьба снова повела его через океан.

Снова океанские волны и одинокий корабль. Приближаясь, сквозь волны прорисовываются иллюминатор и карта мира на стене каюты. Теперь бегущей линией очерчивается Канада. Мелькает черная точка с английской надписью — *Монреаль*. Контуры Канады растут и заполняют экран. Карта тает. Волны накатываются на берег. Начинается кинохроника современной Канады.

Голос автора. ...Двадцатисемилетнего, его пригласили возглавить физическую лабораторию в университете Мак-Гилла — Монреаль, Канада. И он сразу написал своей невесте в Новую Зеландию: «Радуйся вместе со мной, моя милая девочка, ибо теперь вырисовывается впереди наша женитьба... Я уже не имею права в ответ на кличку «профессор» швыряться ботинками...»

Кинохроника, как и прежде, обрывается цепью стоп-кадров: виды Монреаля... Мак-Гилльский университет... Физикс-билдинг... Резерфорд в лаборатории...

Голос автора. В Монреале пришла к нему мировая слава. Еще перед отплытием туда он открыл альфа- и бета-лучи в урановой радиации. Один кембриджский физик сказал: «Мы заполучили дикого кролика из страны Антиподов, и он роет глубоко»... А в Канаде вместе с химиком Фредериком Содди он доискался природы радиоактивности. И теперь уже секретарь Королевского общества написал ему из Лондона: «Вы лев сезона». Кролик оказался львом. И тут же узнал, что такие вещи безнаказанно не проходят...

Снимок — Резерфорд в лаборатории Мак-Гилла — отплывает назад, и мы видим его на киноэкране в студии. А в стороне от экрана — фрагмент зала заседаний Физического общества Мак-Гилла: ряды пустых кресел. И кафедра. За кафедрой — Резерфорд, стоящий наклонив голову.

Голос автора. Он показал, что радиоактивность — это процесс самопроизвольного превращения одних атомов в другие. Каждый всплеск альфа- или бета-излучения — сигнал о гибели прежнего атома и рождении нового...

Резерфорд слушает, наклоняя голову все ниже. Звучат иронические и возмущенные голоса из пустого зала. Голоса доносятся из-за экрана. Они — как воспоминание.

Первый голос. Этого нельзя печатать!

Второй голос. Это алхимия! А мы, слава богу, уже начали жить в XX веке!

Третий голос. Кажется, мистер Резерфорд собирается опозорить наш университет!

Четвертый голос. Вы неосторожны! Вас ждет провал, дорогой Эрнст!

Пятый голос. Отчего это ваши атомы больны неизлечимой манией самоубийства? У химиков нет никаких доказательств распада атомов на Земле!

Шестой голос. Перепроверьте ваши данные...

Седьмой голос. ...а главное — выводы!

Резерфорд поднимает голову, а зал заседаний уходит в темноту. Он один на высвечен-

ной кафедре. Видны только его голова и все те же удивительные глаза. Но теперь — с портрета начала 1900-х годов. Он говорит устало и раздумчиво, глядя во тьму:

— ...Моя дорогая девочка, постоянно случается так, что пять вечеров из семи я торчу в лаборатории до 11 или 12 ночи и делаю все, чтобы уж осушить стакан до последней капли. В четверг я отослал еще одну статью для печати, которая очень хороша — так говорю тебе я сам — и охватывает 1000 новых, прежде и во сне не снившихся фактов. Если бы моя статья была романом, я посвятил бы ее тебе, но посвящение выглядело бы смешно на ученом сочинении. Прими доброе намерение за совершенный поступок...— Вдруг меняя тон на решительный и жесткий:— Эти проклятые дураки поднимают кверху лапки перед смелостью экспериментальных исследований и глубокомысленно размышляют, как Ньютон уселся бы да исчерпывающе разработал весь предмет...— Снова меняя тон на задумчиво спокойный.— Когда-то давно я дал тебе обещание не курить и держал свое слово, как истинный брит, но— ты знаешь — я беспокойный субъект и становлюсь все хуже. Придя домой после лабораторного дня, я ни на минуту не могу найти себе места. Если я случайно закуриваю, мне удается немного продержаться на якоре... Каждый ученый должен курить, поскольку он обязан обладать долготерпением дюжины библейских Иовов...

Исчезает кафедра с Резерфордом. В полутьме эскизная декорация в уже знакомой нам манере — здание Физикс-билдинга. В высоте горит одно окно. Потом гаснет.

Из затемнения — снова океанские волны. И снова — одинокий корабль. На сей раз это трансатлантический лайнер.

Голос автора. Когда он, еще безвестный, отправлялся в 1898 году за океан, его напутствовали в Кембридже словами: «Мы все сожалеем, что Тринити-колледж лишается Вас. Но, может быть, однажды та же самая волна сумеет вновь перенести Вас сюда через Атлантику...»

Волны накатываются на берег. Потом — наплывом—мчащийся в глубину экрана поезд.

Голос автора. Эта надежда сбылась— по прошествии девяти лет. В 1907 году он возвращался в Англию — теперь уже прославленным академиком — членом Королевского общества. Однако ждал его еще не Кембридж и Кавендиш, а двенадцать лет профессуры в Манчестерском университете Виктории...

Поезд оказывается началом урбанистиче-



...разве не видно по его лицу, как он был доволен успехом своих мальчиков — Уолтена и Коккрофта (справа)...

ской хроники современной Англии. Промышленный город. Несчетные трубы и дымы заводов. Безрадостные улицы и окраины. Как и раньше, кинохроника обрывается стоп-кадрами. Цепь их замыкается фотографиями манчестерской поры: здание лаборатории... Резерфорд и Гейгер возле опытной установки... портрет 1909 года... первая страница рукописи теории планетарного атома....

Голос автора. Хотя это был безрадостный продымленный город... Хотя он пережил там тяжкие годы первой мировой войны... Он все же называл те двенадцать лет «счастливыми днями манчестерской поры». А все оттого, что он мог бы по праву назвать их «счастливыми днями атома»...

Текст первой страницы рукописи стремительно выводит на экране невидимое перо.

Голос автора. Там, в простом эксперименте, ему открылось существование атомного ядра, и там он пришел к своей планетарной атомной модели — той, что стала символом нашего атомно-ядерного века.

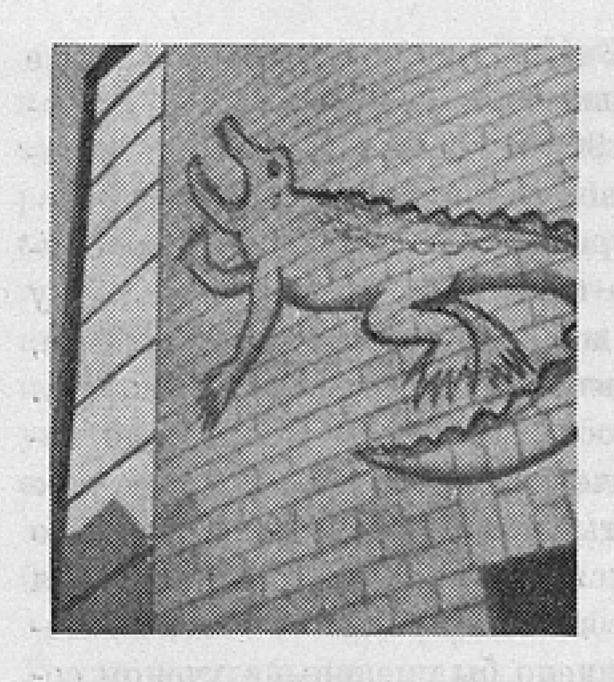
Быстрая смена современных изображений атома с орбитами электронов: школьная модель... реклама магазина «Изотопы»... обложки популярных книг... памятные значки конференций... плакаты... Потом — снова первая страница его рукописи. Крупно — рисуночек от руки в верхнем углу текста.

Голос автора. А все началось с этого скромного рисуночка — с этой маленькой схемки, начертанной его рукой перед рождественскими каникулами 1910 года...

Электроны на рисуночке Резерфорда начинают вращаться. Вспыхивают и мигают «+» над ядром и «—» над электронами.

Голос автора. Этот рой отрицательно заряженных электронов вращается вокруг положительно заряженного ядра, как рой планет вокруг Солнца... Но всего замечательней, что Резерфорд, предложив такую модель, прекрасно сознавал: подобный атом по классическим законам физики невозможен!

Электроны на рисуночке, вращаясь, начинают испускать змейки световых волн и быстро по спирали падают на ядро.



...этот обласканный вами русский — доктор Капица — заказал небезызвестному Эрику Гиллу изображение крокодила на стене своей лаборатории...

Голос автора. Вращаясь, электроны должны были бы по этим законам испускать свет. И — теряя свою энергию на излучение — падать на ядро... Недаром наш Ландау говорил впоследствии, что резерфордовский атом был катастрофой для классической физики... И все-таки после двух лет размышлений Резерфорд, убежденный экспериментальными данными, однажды зимой 11-го года перешагнул порог лаборатории с громогласным заявлением...

Голос Резерфорда за кадром (*сначала по-английски, потом по-русски*). Теперь я знаю, как выглядит атом!

Электроны на рисуночке возвращаются по своим орбитам и движутся вокруг ядра, не излучая света.

Рисуночек вытесняется групповой фотографией: 1961 год, мемориальная сессия в честь 50-летия планетарной модели; стоят и разговаривают пятеро резерфордовцев — Чэдвик, Андраде, Дарвин, Нильс Бор и Марсден.

Голос автора. ...И через полвека, в 1961 году, собрались в Манчестере старые резерфордовцы, чтобы в дни 50-летнего юбилея планетарного атома вспомнить былое и великую отвагу своего шефа. История доказала его правоту... В поисках спасения его модели физика открыла неклассические — квантовые — законы атомной механики.



Резерфорд в Дорсете, на пляже с внуками

Снимок 1961 года отодвигается назад, уменьшаясь, и помещается на студийном киноэкране. А справа от экрана, в студии, точно повторяя композицию снимка, возникают те же пять фигур. Это стоят молодые Чэдвик, Андраде, Дарвин, Бор и Марсден — «двадцатипятилетние», какими они были тогда, в 11-м году. Иначе говоря, снимок как бы молодеет и оживает. Пятеро разговаривают, не меняя своих мест и поз.

Марсден. ...Шеф повернулся ко мне и сказал: «Эрни, посмотрите-ка вместе с Гейгером, не отражаются ли иные из альфа-частиц от атомов металлической фольги прямо назад?»

Андраде. Представляете, как удивился наш малыш Марсден?! Какая там была скорость альфа-частиц, Эрни?

Чэдвик (*вместо Марсдена*). Десять тысяч миль в секунду...

Андраде. Представляете! Отражение таких дьявольских частиц назад! Фантастическая идея...

Бор. Если бы я был на сорок лет старше, я бы сказал: «достаточно безумная идея, чтобы оказаться истинной!»

Марсден. Понимаю вас, Нильс... Это-то меня и поразило: значит, он уже догадывался, что в атомах есть тяжелая сердцевина, от которой такие частицы могут отразиться назад?!

Дарвин. Конечно! Он чуял, что там есть ядро, еще не открыв его...

Чэдвик. Андраде напрасно посмеивается над удивлением Марсдена. Резерфорд и сам был поражен, когда все подтвердилось. Дарвин, ты помнишь, как он говорил: «Должен признаться по секрету, что это было почти столь же неправдоподобно, как если бы вы...

Дарвин (*подхватывая*). ...произвели выстрел по обрывку папиросной бумаги пятнадцатидюймовым снарядом, а он вернулся бы назад от такой мишени и угодил бы в вас!»

Бор. И все же он попросил поставить этот опыт... На свете есть столь серьезные вещи, что о них можно говорить только шутя.

Дарвин. Чэдвик, я был у него в то воскресенье, когда он все понял. И говорю вам: я почитаю великим событием моей жизни, что оказался у него в доме через полчаса после рождения ядра и планетарного атома...

Они замолкают и исчезают. Киноэкран со снимком 61-го года, где все они — старики, приближается. Снимок затуманивается слева и справа. Остается только фигура Нильса Бора. Она растет. Крупно — голова Бора.

Голос автора. ...Это он, датчанин Нильс Бор, вскоре нашел теоретическое спасение для резерфордовского атома, открыв неведомые прежде закономерности природы. Учителя и ученика связала глубокая духовная близость...

Портрет Бора вытесняется фотографией, где он и Резерфорд сняты вдвоем на садовой

скамье. Потом эта фотография вытесняется другой, где они сняты спиной к спине на берегу Кема.

Голос автора. Бор говорил: «Резерфорд стал для меня вторым отцом»... Впрочем, эти снимки сделаны не тогда и не в Манчестере, а позже — в Кембридже, куда в 1919 году отправился Резерфорд, чтобы обосноваться там уже до конца своих дней...

Английский ландшафт. Уходящее вдаль шоссе. Мчится одинокая машина — мимо рощ, по пологим холмам, через маленькие городки. Наконец очередной старинный городок превращается стоп-кадрами в уже знакомый нам Кембридж: снова — Тринити-колледж... башни Сент-Джонса... тенистый берег Кема... улица Фри Скул лэйн... Кавендиш... Резерфорд идет по двору лаборатории... Резерфорд и Томсон беседуют... Они же — оба старые — наблюдают регату...

Голос автора. Замыкался круг: через четверть века он вернулся в Кавендиш, удостоившись чести сменить своего старого учителя Джи-Джи в роли главы прославленной лаборатории, которую называли Питомником Гениев... Он стал четвертым в ряду великих кавендишских профессоров: Максвелл, Рэлей, Томсон, Резерфорд...

Снимок Резерфорда и Томсона вытесняется фотографией одного Резерфорда: он стоит, держа на ладонях маленький приборчик.

Голос автора. ...И вместе с ним прибыл из Манчестера в Кембридж этот игрушечный прибор... К сожалению, любительская фотография не слишком хороша. Но она единственна и потому бесценна. Основоположник ядерной физики держит на руках, как новорожденного, свой первый аппарат для расщепления атомных ядер!

Снимок сменяется другим: тот же аппарат на музейной подставке. А потом мы видим чертеж этого аппарата из книги Ива. Вызывающая недоумение простота.

Голос автора. Немыслимо представить это, но так начинался пятьдесят лет назад век современной алхимии и ядерной энергетики...

Внезапно: во весь экран — фигура мальчика, бегущего со змеем в руках. Змей взмывает в небо. И потом — точно догоняя его — взмывает в небо современный реактивный самолет.

Голос автора. ...Такой зрелости этот век достиг только в наши дни. И весь он устремлен в будущее. Однако уже в Кембридже времен Резерфорда ядерный век вышел из детской поры и стал походить на взрослого... Не правда ли?

Снимок сложной ускорительной установки. Он вытесняется фотографией Резерфорда, беседующего с Коккрофтом и Уолтоном. Сэр Эрнст улыбается.

Голос автора. «Мальчики Резерфорда» Коккрофт и Уолтон построили под его руководством в начале 30-х годов этот первый ускоритель ядерных частиц — протонов. А окрестил их протонами, кстати сказать, сам Резерфорд. И разве не видно по его лицу, как он был доволен, что появилось это новое средство прощупывания атомных глубин?!

Фотография приближается. Крупно — лицо Резерфорда. И потом — его смеющееся лицо с другого портрета той же поры.

Голос автора. ...Для превращения одних атомных ядер в другие появился мощный инструмент с необозримыми возможностями. И среди других выдающихся успехов его мальчиков не меньшую радость доставили ему тогда — в 20-е и 30-е годы — блестящие достижения Петра Леонидовича Капицы...

Портрет сменяется снимком — Резерфорд за самоваром в Монд-лаборатории Капицы. И новый снимок — Резерфорд сидит на фоне экспериментальных установок Капицы, а рядом стоит Кирилл Синельников — другой советский ученик Резерфорда. И еще — Резерфорд в кембриджском доме своего русского ученика.

Голос автора. В течение почти четырнадцати лет Петр Капица был одним из любимейших его учеников и младших друзей. Может быть — самым близким... Во всяком случае — единственным, для которого Резерфорд создал специальную лабораторию по соседст-

ву с Кавендишем. В работах молодого русского физика со сверхсильными магнитными полями и сверхнизкими температурами он тоже увидел необозримые возможности...

Снова — реактивный самолет. Он летит из глубины экрана — словно возвращается. Делает глубокий вираж и опять — в небо.

Снова — автомашина. Она мчится на нас. Крутой поворот — и она уходит в открывшуюся даль дороги.

Снова — поезд. Он повторяет то же движение. Рельсы, убегающие к горизонту.

Снова — океанский лайнер. Водяная борозда его широкого разворота и океанская даль впереди.

И теперь — наплывом сквозь волны возникает глобус. Он медленно вращается. Видны резко очерченные контуры Новой Зеландии, Канады, Англии. Глобус отплывает в глубь экрана, все уменьшаясь. И оказывается на столе, за которым сидит автор. Автор отводит руку от глобуса — становится ясно, что это он вращал его...

Автор. ...Во всем и всегда он жаждал необозримых возможностей. И питал великие надежды. И они сбывались... Теперь мы кое-что узнали не только о величии его трудов, но и о днях его жизни в науке. И все-таки не кончен еще наш короткий рассказ об этом человеке. Своеобразие его громадной личности еще слишком бедно раскрылось перед нами. Попробуем в оставшееся время собрать по черточкам хотя бы эскизный его портрет... Может быть, сделать это так?

3

Автор перебирает фотографии на столе. Оценивающе, отведя руку со снимком, рассматривает уже знакомый нам портрет молодого Резерфорда. Мы тоже видим его. И узнаем. Снимок приближается, снова — как в начале — глаза юноши во весь экран.

Голос автора. Замечательно сказал, вспоминая минуту их первого знакомства, его канадский друг профессор Ив...

Голос Ива за кадром. Я открыл, что глаза Резерфорда обладали странным очарованием. Когда вы смотрели в них, вы начинали понимать сказанное некогда: «Светильник тела есть око. И если око твое будет устремлено на единое, вся плоть твоя исполнится света»...

Автор откладывает эту фотографию в сторону и рассматривает другую. Вместе с ним мы видим портрет Марии Кюри.

Автор. Может быть, это и было его определяющей чертой — «устремленность к единому»... Это делало его вдохновенным и вдохновляющим других. И это побудило Марию Кюри однажды сказать журналистам...

Голос Марии Кюри за кадром. Доктор Резерфорд — единственный из живущих, кто обещает даровать человечеству, как итог открытия радиоактивности, неоценимое благо. Я бы посоветовала Англии беречь доктора Резерфорда...

Автор откладывает в сторону и этот портрет. Потом начинает листать толстую книгу.

Автор. Многое прекрасно было сказано о нем его современникам. Но, пожалуй, лучше предоставить слово ему самому...

Тотчас — Резерфорд, широко шагающий по пустой площадке. Он идет мимо студийного киноэкрана. Его останавливает силуэтная фигура в позе таинственно вещающего сплетника-шептуна. А на киноэкране появляется известное фото — вход в Монд-лабораторию с изображением крокодила, лезущего вверх по стене.

Сплетник. Дошло ли до вас, сэр Эрнст, что этот обласканный вами русский — доктор Капица — заказал небезызвестному Эрику Гиллу изображение крокодила на стене своей лаборатории, построенной вами же специально для него? И знаете ли вы, что тут намек...

Резерфорд (*нетерпеливо перебивая*). Разумеется, разумеется! Мне даже ведомо, что этот крокодил — никто иной, как я! Капица всем рассказывает: «Это существо внушает нам смесь ужаса и восхищения. Оно никогда не поворачивает головы назад. Оно идет вперед, только прямо вперед — как наука, как Резерфорд...» Разве не лестно?

Фигура сплетника исчезает. Резерфорд поворачивается и неожиданно оказывается у стола секретарши. На столе стародавний телефон Эриксона. Рядом стул, на стуле — шляпа. Секретарша видна силуэтно. Она привстает с листком бумаги в руках. А на киноэкране — здание парламента в Лондоне.

Секретарша. Сэр! Только что достоверно сообщили по телефону: высочайшим рескриптом вы пожалованы титулом барона. Сэр! Отныне вы член палаты лордов...

Выслушав все это почтительно, Резерфорд со смиренным видом задумывается. Потом медленно произносит:

— Благодарю, благодарю... Я хочу отправить каблограмму матери — в Пунгареху, округ Таранаки, Северный остров... Запишите, пожалуйста: «Итак — лорд Резерфорд заслуга более твоя чем моя люблю Эрнст»... И отправьте без промедлений...

Секретарша исчезает. Здание парламента вытесняется на экране снимком фермы в Пунгареху: уже знакомый нам новозеландский пейзаж. Резерфорд поворачивается к экрану и вглядывается в него. Из-за экрана его мягко окликает старческий голос матери. Ее не видно. Он прислушивается к этому голосу, как к чему-то далекому и долгожданному.

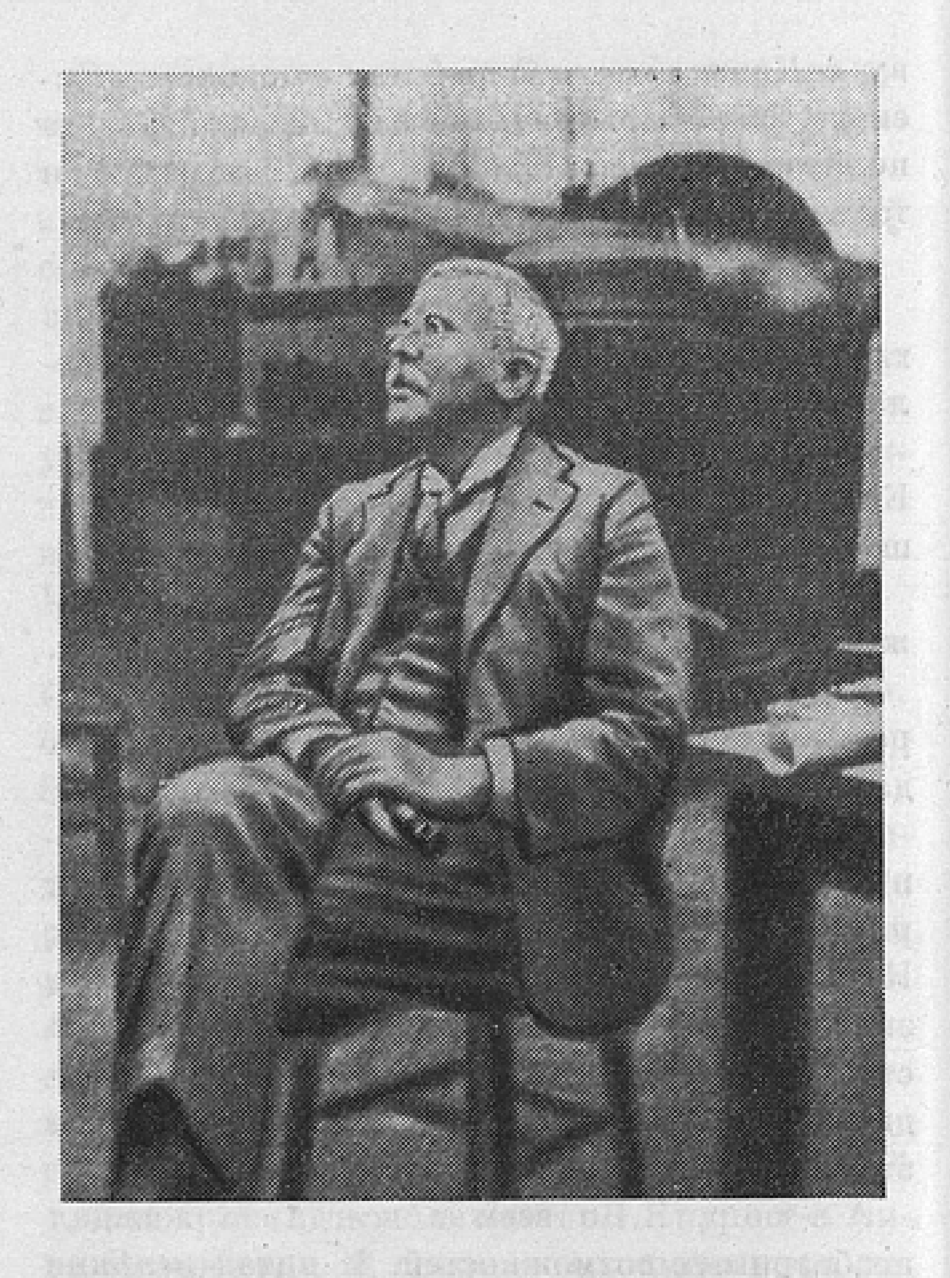
Голос матери. Милый Эрнст, говорят, ты считаешься достопримечательностью в своем университете...

Резерфорд (*отвечает экрану*). Это правда: так говорят. Однако ты не думай, что голова моя разбухла от похвал, ибо пока я еще ношу шляпу прежнего размера...

Он берет шляпу со стула. Собирается надеть ее и идти, но его останавливает голос возникшего рядом юноши. Тот виден силуэтом. А на экране снимок фермы вытесняется фотографией студенческой аудитории — только что кончилась лекция.

Юноша. Господин профессор, я просто мечтаю перейти к вам. Мой старый учитель ничего не понимает и часто несправедлив ко мне.

Резерфорд (*изучающе разглядывая силуэт юноши*). Мой мальчик, никогда не нужно ссориться с материнским молоком...



...он сидит — нога на ногу — в Монд-лаборатории Капицы

Юноша исчезает. Резерфорд еще стоит в задумчивости со шляпой в руке. Его выводит из этого состояния голос другого молодого человека, возникшего силуэтом с другой стороны. А на экране фото аудитории вытесняется снимком рабочего места Резерфорда в Кавендише.

Молодой физик. Шеф, у меня не ладится эксперимент. Я прошу разрешения остаться в лаборатории на ночь.

Резерфорд (*с сияющей улыбкой*). Нет-нет, мой мальчик, ступайте-ка домой и думайте! Не все же работать — надо и думать когда-нибудь...

Фигура молодого физика исчезает. Резерфорд идет со шляпой в руке. Но его останавливает третий молодой человек, чей неожи-

данно возникший на пути силуэт очень элегантен. А на экране снимок рабочего места вытесняется фотографией длинного лабораторного коридора.

Элегантный. Дорогой профессор, я хотел бы выразить вам благодарность за вашу неоценимую помощь в моей первой работе. И хотел бы спросить — а чем мне заняться дальше?

Резерфорд (*с внезапным негодованием*). Как! У вас, у молодого человека, нет собственных вожделений и надежд?! Тогда займитесь-ка, пожалуй, коммерческой деятельностью, а здесь вам делать больше нечего!

Силуэт пропадает. Резерфорд — еще в негодовании — не знает, что делать со шляпой. В этот момент его слух привлекает отдаленное тарахтенье мотоцикла. А на экране снимок коридора вытесняется фотографией Нильса Бора, оседлавшего мотоцикл. Резерфорд поворачивается к экрану. Рядом вырастает силуэт долговязого Гамова. Он хохочет.

Гамов. ...Сэр Эрнст, это я дал милому Бору мою машину, а он, бедняга, не знает, как ее остановить... Уандэрфул...

Резерфорд (*уже не в негодовании, а в приступе ярости швыряет в сторону шляпу*). Послушайте, Гамов, если вы еще раз дадите эту колясочку Нильсу, клянусь, я сверну вам, Джордж, вашу проклятую шею!

Фигура Гамова исчезает. А на экране — фотография Бора, говорящего с кафедры у черной доски. Голос его из-за экрана. Резерфорд прислушивается со вниманием.

Голос Бора (*по-английски*). Лорд Резерфорд, ай уонт ю ту би...

Резерфорд (*перебивая с изумлением и укором*). Что я слышу! Нильс, старина, это вы позволяете себе называть меня лордом?!

Снимок Бора вытесняется на экране зрелищем читального зала. Резерфорд отступает от экрана, поворачивается, чтобы идти, но перед ним — силуэт ученого с книгой. Резерфорд с любопытством наклоняется к книге и терпеливо слушает.

Баскервиль. Высокочтимый коллега! В знак моего глубочайшего уважения я хочу посвятить свою монографию по химии вам...

Резерфорд. Ну что вы, дорогой Баскервиль, не делайте этого! Я еще слишком юн для подобной чести. Такие посвящения, как и почетные степени, это ведь особые чаевые для Восьмидесятилетних Ученых Старцев...

Силуэт Баскервиля исчезает. Резерфорд еще улыбается случившемуся, когда перед ним возникают сразу три силуэта в лабораторных халатах и один в военной форме. А на экране снимок читального зала сменяется зрелищем подводной лодки старого образца. Она погружается в море.

Первый в халате. Шеф, как вам это понравится — вашу идею пьезоэлектрического детектора для засекания немецких субмарин осуществил Ланжевен!

Второй в халате. И теперь он утверждает, что эта идея принадлежит ему!

Военный. Сэр, а ведь, кажется, он ваш друг с томсоновских времен. Неплохо, а?

Третий в халате. Да-а, неплохо...

Резерфорд (*взрываясь*). Запомните! Запомните, черт побери, вы все! Если Поль Ланжевен говорит, что идея принадлежит Ланжевену — значит идея принадлежит Ланжевену! Дьявола вы понимаете в людях!

Резерфорд гневно идет как бы сквозь исчезнувшие силуэты. И почти натыкается на неизвестно откуда появившийся накрытый ресторанный столик с прибором и бутылкой вина. Он, внезапно сникнув, устало присаживается. А на экране — погружение подводной лодки вытесняется кадрами старой военной хроники: взрывы, атака, пожары... И как из-под земли вырастают у столика силуэты двух журналистов.

Первый журналист. Профессор, наш журнал ждет от вас статью о тенденциях современной физики...

Резерфорд. Тенденции физики? Я не могу написать об этом статьи. Тут разговоров всего на две минуты. То, что я мог бы сказать, сводится к одному: физики-теоретики ходят хвост трубой, а мы, экспериментаторы, время

от времени вновь заставляем их поджимать хвосты!

Второй журналист. Я вижу, вы не жалуете теоретиков, сэр Эрнст...

Резерфорд. Они играют в символы, а мы добываем неподдельные факты природы.

Второй журналист. Но всем известно, как вы любите Нильса Бора...

Резерфорд. Бор — это другое дело... Бор... (*ищет определение*) Бор — футболист.

Журналисты смеются, а Резерфорд серьезен и смотрит на них с удивлением.

Первый журналист. Профессор, а может быть, вы напишете о своих надеждах на будущее использование ядерных сил?

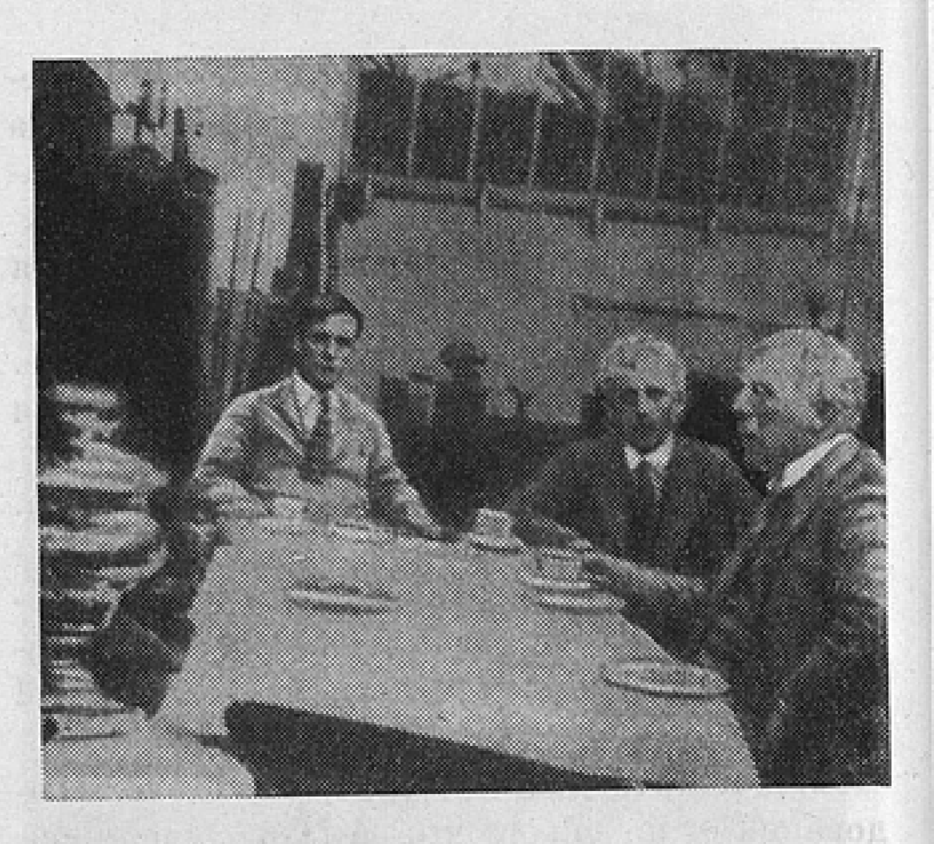
Резерфорд (*без всякого интереса*). У меня нет надежд на это в обозримом будущем. Но я очень надеюсь, что это открытие и не будет сделано до тех пор, пока человек не научится жить в мире со своими соседями... Я говорил об этом еще в 16-м году — во время войны... (*Показывает рукой на экран, где длится хроника военных действий.*)

Силуэты журналистов исчезают. А на другом конце столика поднимается из-за стола силуэт высокого человека с бокалом в руке. Тем временем на экране хроника войны вытесняется хроникой банкетного зала: много людей, кто-то произносит тост совершенно в позе поднявшегося силуэта. Резерфорд выпрямляется на стуле — он весь зоркость и напряженность.

Эддингтон (*точно продолжая долгую речь*). ...Впрочем, возможно, электроны — это только наша умозрительная концепция, а реально они не существуют...

Резерфорд (*быстро встает, с силой отодвигая стул и держа ложку в поднятой руке*). Послушайте, Эддингтон, понятно ли вам, что вы сейчас оскорбили любимую мною женщину?! Электроны не существуют?! Ах, вот как? Отчего же я вижу их так же ясно, как эту ложку перед собой?!

Резерфорд поворачивается спиной к столику. Эддингтон пропадает. На экране зрелище банкетного зала сменяется фотографией



...И вот он в лаборатории Капицы за самоваром. В центре — Капица, справа — Резерфорд и Ф. Астон

Резерфорда, идущего об руку с женой после бракосочетания их дочери. Потом Резерфорд в Дорсете, на пляже с внуками, и еще одна фотография—Резерфорд ведет внука и внучку за руки. Пока сменяются эти снимки, он усаживается в глубокое домашнее кресло. И говорит комнатным голосом невидимой жене.

Резерфорд (*доставая очки и читая письмо*). Ты только послушай, Мэри, что пишет из Токио милейший Нагаока... «Мне представляется гением тот, кто может работать со столь примитивным оборудованием и собирать столь богатую жатву...» Слышишь, Мэри, я — гений!

Голос Мэри за кадром. Конечно, ты гений...

Резерфорд (*покладисто и устало*). Но наука проста, если я — простой человек — делаю ее с успехом...

Голос Мэри за кадром (*удивленно*). Ты — простой человек?!

На экране фотография Резерфорда с внуками вытесняется другой: он сидит — нога на ногу — в Монд-лаборатории Капицы.

Резерфорд еще глубже погружается в кресло. На подлокотник присаживается спиной

к нам удрученная фигура. Ее понурый силуэт выдает эту удрученность. Резерфорд из глубины кресла серьезно смотрит на присевшего. Серьезно и с сочувствием: ясно, что он только что выслушал исповедь невеселого свойства.

Резерфорд. ...Вот что, дорогой друг, начните научную работу, даже если она не будет мирового значения. Начните ее как можно скорее, и вы сразу почувствуете себя счастливее. Чем труднее работа, тем меньше времени остается на неприятности. Вы же знаете, некоторое количество блох хорошо для собаки!

Капица. Разве что некоторое...

Силуэт исчезает. Резерфорд энергично поднимается из глубокого кресла. И тотчас исчезает кресло. Резерфорд один. Его лицо спокойно, взгляд сосредоточен. А за ним — на экране — множество лиц, смотрящих в одном направлении. Они смотрят на него. Замолкает музыка. Короткая тишина. Потом голос из-за экрана заставляет Резерфорда обернуться — он точно возвращается к людям из тишины своей сосредоточенной мысли.

Голос за экраном. Вы счастливый человек, Резерфорд, были и будете счастливым: вы всегда на гребне волны!

Резерфорд (*в отличном настроении — с легкой душой*). Да, да, но я-то и вздымаю эту волну, не так ли?!

Лиц на студийном экране становится все больше — они заполняют всю плоскость экрана. А Резерфорд вновь спокойно стоит лицом к нам. Фигура его движется на нас, пока он задумчиво произносит последние слова:

— Это великая штука, жизнь... Я не хотел бы променять ее ни на что!

Фигура актера, изображающего Резерфорда, — как и на протяжении всего фильма, без грима и без театрального костюма — затуманивается и тает. Возникает во весь экран телевизора резерфордовский профиль с рисунка, покрытого сеткой масштабных линий: подготовительный эскиз к барельефу Эрика Гилла. Потом этот рисунок вытесняется эскизом художницы В. М. Акимушкиной к памятной резерфордовской медали 1971 года, учрежденной Академией наук СССР. Потом эскиз наплывом превращается в бронзовую медаль.

Затемнение.

Из затемнения — студийная сцена, как в начале. Стол автора. А в глубине вместо киноэкрана громадный барельеф Резерфорда, повторяющий изображение на медали Акимушкиной. Барельеф поворачивается вокруг вертикальной оси, постепенно открывая чеканную надпись на другой стороне медали. И мы читаем: «АКАДЕМИЯ НАУК СССР — УЧЕНОМУ И УЧИТЕЛЮ».

Как эхо, голос Резерфорда повторяет гулко-органно:

— Эту великую штуку, жизнь, я не хотел бы променять ни на что...

Голос автора. Однако пришлось променять... Как всем. Но он сделал лучший выбор: он променял ее на бессмертие.

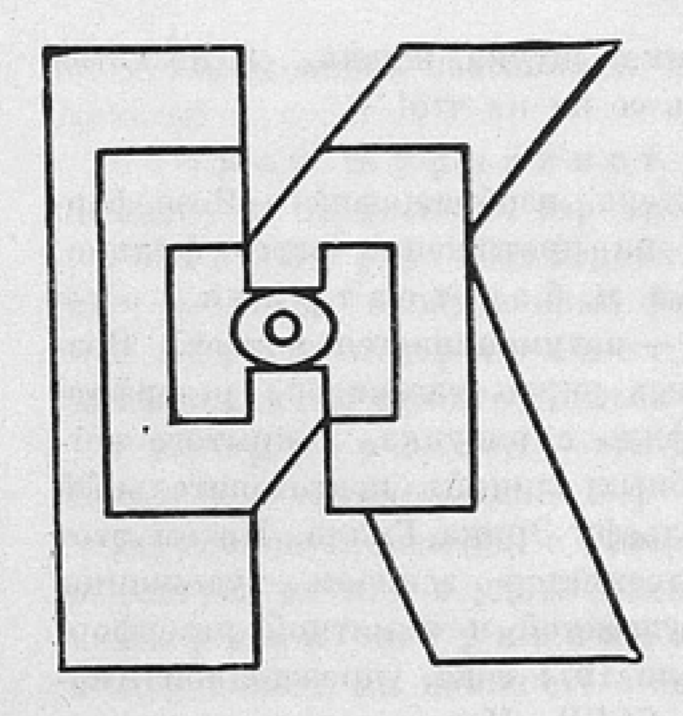
*Москва. Май 71*







**Памятная медаль Академии наук СССР в честь 100-летия Резерфорда. Художник В. М. Акимушкина**



# Новые фильмы

«Закон возрождения»
«Наука о призраках»
«Встреча с далеким земляком»
«Двенадцать стульев»
«Меж высоких хлебов»
«Опекун»
«Две улыбки»
«Черная гора»

# Открытия любят терпеливых

*Борис Володин*

«Закон возрождения». Автор сценария А. Севортян. Режиссер Б. Урицкий. Оператор Г. Куликов. Свердловская киностудия, 1969.

«Наука о призраках». Автор сценария Л. Пекарь. Режиссер С. Шульман. Оператор И. Беляков. «Киевнаучфильм», 1969.

«Встреча с далеким земляком». Автор сценария М. Баринова. Режиссер А. Соколов. Операторы М. Камионский, В. Русакова, А. Котов. «Центрнаучфильм», 1969.

Речь пойдет о трех короткометражных картинах, удостоенных Ломоносовских премий 1969 года. Этот специальный приз учрежден двенадцать лет назад для поощрения лучших научно-популярных фильмов.

Научно-популярный кинематограф призван выполнять часть той общей идеологической задачи, которая лаконично и точно была сформулирована в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС.

«Великое дело — строительство коммунизма,— сказал товарищ Л. И. Брежнев,— невозможно двигать вперед без всестороннего развития самого человека. Без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей коммунизм невозможен, как невозможен он без соответствующей материально-технической базы».

Дело не только в том, что научная информация, поданная с экрана в популярной форме, помогает формированию марксистского, материалистического представления о природе и обществе, становится неотъемлемой частью той внутренней зрелости, какая необходима людям коммунистической эпохи. Рассказывая о конкретных сегодняшних делах советской науки, кино выполняет еще и другую задачу, поставленную перед советским искусством,— «нести сотням миллионов людей правду... о советском образе жизни, о строительстве коммунизма в нашей стране». Ведь будни советской науки — неотъемлемая часть нашего сегодняшнего образа жизни.

Тем требовательнее, тем внимательнее должны мы быть в оценке фильмов этого рода. Тут не может быть места оскорбительной для всякого истинного художника снисходительности. Фильмы о науке, как и произведения любого рода искусства, заслуживают, чтобы о них судили без скидок.

Поэтому, говоря о премированных работах, тоже не следует ограничиваться одними комплиментами. Тем более что среди научно-популярных картин 1969 года не оказалось равной «Языку животных», удостоившемуся в свое время высшего приза. Ломоносовский комитет на этот раз премию первой степени не прису-

дил никому, найдя, что отмеченные им работы хоть и хороши, но далеко не во всем совершенны.

Работа Свердловской киностудии «Закон возрождения» получила премию второй степени, а лента киевских кинематографистов «Наука о призраках» и фильм «Встреча с далеким земляком», сделанный на «Центрнаучфильме»,— премии третьей степени.

●

Свердловские кинематографисты заслужили самые добрые слова в свой адрес. Ведь кроме «Закона возрождения» они выпустили хороший учебный фильм «Морские беспозвоночные», особо отмеченный в постановлении комитета.

Премированная двухчастевая лента свердловчан «Закон возрождения» поставлена по сценарию А. Севортяна режиссером Б. Урицким и оператором Г. Кулешовым. Она посвящена проблеме регенерации органов и тканей — важной и для теоретической биологии и для практической медицины.

Фильм сделан серьезно, хороша в нем операторская работа, удачно использован цвет.

Лабораторные эксперименты и хирургические операции показаны с достаточным тактом, а это важно, ибо в вивисекции немало моментов, которые могли бы вызвать у зрителя неприятный осадок. И, однако, некоторые важные моменты оставляют ощущение неудовлетворенности.

По логике повествования картина распадается на три раздела, последовательно утверждающих три тезиса. Грубо эти тезисы можно сформулировать так: первый — «закон возрождения (то есть способность к регенерации тканей и органов) существует в природе», второй — «закон возрождения постигается наукой» и третий — «полученные наукой знания применяются на благо людей».

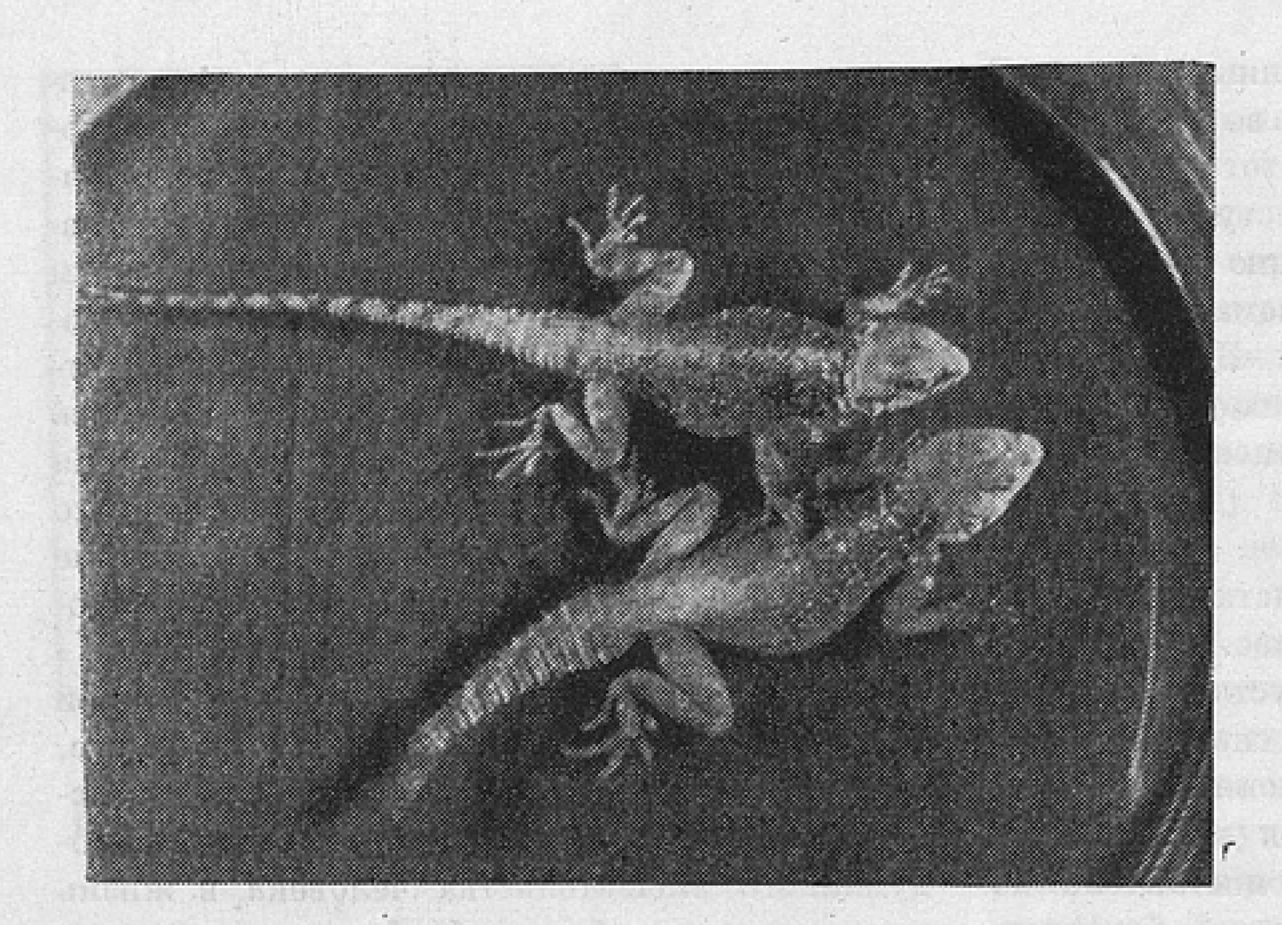
Первый тезис раскрыт в фильме более чем полно: зрителю показано, как регенерируют органы и ткани у животных, стоящих на пяти различных, иногда весьма далеко отстоящих друг от друга ступенях эволюционной лестницы. При этом в ленту вмонтированы яркие кадры, снятые на океанском дне: схватка осьминога с крабом, «быт» морских звезд. В игровом эпизоде воспроизведены реальные события: некогда японские промысловики — ловцы устриц — пытались весьма примитивным способом бороться с морскими звездами (морские звезды —хищники, они опустошают устричные банки). Ловцы-ныряльщики пытались уничтожать своих «конкурентов», разрывая звезды на части. Но из каждого оторванного луча вырастало новое животное, и не ведавшие этого ловцы лишь способствовали размножению хищников.

Этот краткий кинорассказ придает первой главе картины весьма широкое звучание, показывая и эволюционное значение процессов регенерации органов и результат непродуманного вмешательства человека в жизнь природных сообществ-биоценозов. Однако ведь искусство не только в том, чтобы накапливать и доносить до читателя или зрителя интересную информацию, но и в том, чтобы отбрасывать лишнее, как бы дорого оно ни было автору, отбрасывать во имя целого. «Первая глава» рассказа перегружена примерами, повторяющими одно и то же положение, и метраж, затраченный на нее, слишком велик (а ведь авторам предстояло уложиться в две части!).

Зато второй и, пожалуй, наиболее важный раздел картины, в котором следовало рассказать, как современная наука познает процессы регенерации тканей, в фильме лишь намечен, лишь обозначен опытом с регенерацией лапки у аксолотля.

А ведь познание сущности процессов восстановления тканей и органов зависит от фундаментальных исследований в области генетики и — так называется это направление — в области «биологии развития». (Регенерация тканей — это процесс повторной реализации наследственной программы, заключенной в генетическом аппарате клеток!)

Собственно, одни опыты доктора биологических наук А. Н. Студитского по экспериментальной хирургии мышц олицетворяют в картине современную биологию. Но в них — во всяком случае, в том изложении работ,



«Закон возрождения»

какое преподнесено зрителю,— о фундаментальных основах процесса регенерации речь, увы, не идет.

Зато о том, как знания, накопленные экспериментальной наукой, служат практике — делу восстановления здоровья людей,— в «Законе возрождения» рассказано последовательно и продуманно. Фильм знакомит зрителя с достижениями медиков в области восстановительной хирургии суставов. В нем рассказано также об интересной методике хирургического лечения цирроза печени, разработанной профессором Б. А. Королевым.

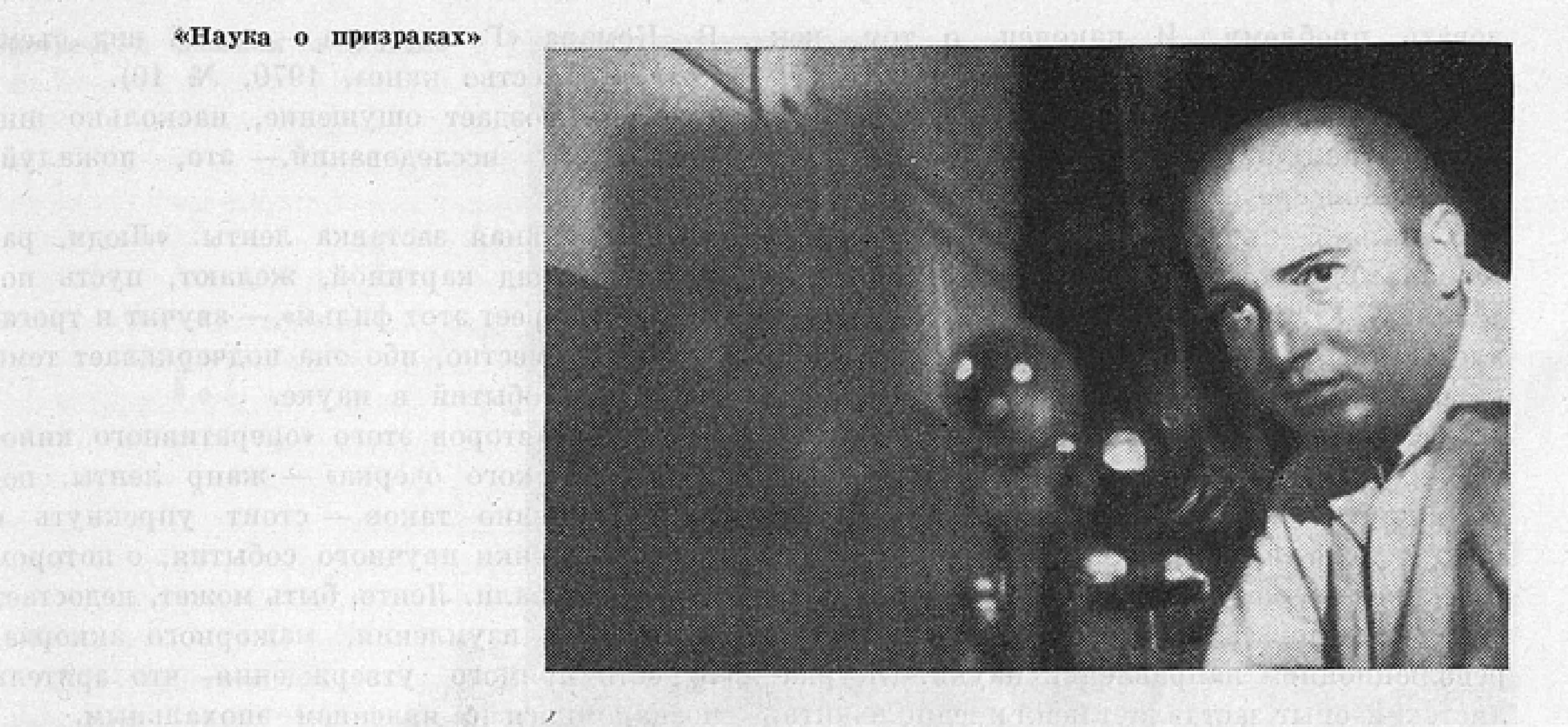
Замысел операции, предложенный Б. А. Королевым, весьма остроумен. Дело в том, что ткань печени обладает очень высокой способностью к регенерации. Хирург поэтому решил удалять огромные участки измененной недеятельной ткани печени в расчете на то, что при восстановлении удаленные участки будут замещаться не больной, а здоровой печеночной тканью. Опыты на животных предположение оправдали, а затем в клинике Б. А. Королева было успешно произведено более трех десятков операций, принесших больным исцеление.

Но хирургия — материал всегда более благодарный для научной популяризации, чем теоретические разделы науки: в конце концов, даже если кинематографист чего-то недосказал, зритель домыслит недосказанное — слишком уж он «заинтересованное лицо». Ввести же зрителя в лабораторию современной биологии да еще на ограниченном пространстве каких-то двухсот метров пленки — дело намного более трудное. Оно требует и большей тщательности в отборе конкретных исследовательских работ и большей изобретательности в поиске изобразительных средств — более кропотливой, терпеливой работы. И если бы создатели «Закона возрождения» проявили эту бóльшую тщательность в отборе и бóльшую изобретательность, право же, их интересный, содержательные киноочерк стал бы и драматичнее и кинематографичнее.

●

Было упомянуто, что в выборе объекта для научной популяризации кроется минимум половина успеха (или неудачи) будущей работы. Тема, избранная киевскими кинематографистами,— иллюстрация еще и к тому, что выбор, казалось бы, наверняка сулящий удачу, может повлечь за собой еще и огромные специфические трудности, которые предстоит одолеть.

«Наука о призраках» — рассказ об одном из самых крупных научных достижений со-



«Наука о призраках»

временности: о голографии. В строгих специальных терминах «голография» расшифровывается как «метод регистрации волнового поля, существующего вокруг каждого освещенного предмета». Менее строго (но все же достаточно строго) это название переводится с греческого как «полная запись».

Голограммы — объемные записи изображения — вещь потрясающая. Поворачивая перед источником света пластинку, на которой запечатлена, ну, допустим, головка Нефертити или статуэтка «Амур и Психея» из эрмитажной коллекции, вы можете увидеть заснятый объект и с одного, и с другого бока, и даже сзади. Увидеть его рельефным — со всей игрой света и тени, какая была при записи, при голографировании.

Первая трудность, возникшая перед кинематографистами, была технической, ибо как ни хороша современная кинооптика, но режиссеру и оператору, работавшим над этой лентой, предстояло как можно рельефнее передать *на плоском экране* самое важное свойство голограмм — их объемность. Они должны были, попросту говоря, показать зрителю, что новый метод фиксации изображения обладает тем преимуществом, которым не располагала техника, находившаяся в их собственном распоряжении. И передать с помощью именно плоскостного изображения!

Задача эта была ими изобретательно решена: не сумей они этого сделать, фильм просто бы не состоялся.

Однако лента хороша не одной операторской работой. Вся она сделана с большим вкусом, с точным чувством меры. Сделана без штампованных приемов — с четким ощущением, о чем именно нужно сказать обязательно, а что можно и опустить. Где следует остановиться и потолковать подробнее, а где попросить зрителя принять утверждение на веру.

Сложность работы над картиной была еще и в том, что «Наука о призраках» — это *первый* киноочерк о голографии. Более того, лента оказалась вообще одним из первых опытов научно-популярного рассказа о сложнейшем по своей физической сути открытии. Киевские кинематографисты проявили оперативность поистине завидную, ибо выпустили свою ленту, прежде чем иные наши научно-популярные журналы собрались рассказать читателям о том, как вскоре после войны английский физик Д. Габор сформулировал теорию объемного изображения, выводы из которой нельзя было на тогдашнем уровне науки осуществить. Как его теория осталась фактически не замеченной и как спустя много лет молодой талантливый советский физик Юрий Николаевич Денисюк, даже не зная о работе Габора, начал самостоятельно иссле-

довать проблему. И наконец, о том, как Ю. Н. Денисюк, ныне член-корреспондент АН СССР и лауреат Ленинской премии, в итоге создал «метод голографии с записью в трехмерной среде» с помощью лазера.

В фильме — и это «особая» и очень характерная примета картины и времени ее рождения! — Ю. Н. Денисюк появляется еще не удостоенным ни академического титула, ни высшей в стране премии, а всего лишь в скромном обличье кандидата физико-математических наук. О том, что он — автор открытия, конечно, в картине сказано, но сказано очень осторожно, даже глухо, и Юрий Николаевич практически фигурирует лишь как «один из многих» исследователей, работающих на новом, революционном направлении науки. (Журналистский опыт заставляет меня предположить, что эта «приглушенность» сообщения была в немалой мере продиктована кинематографистам самим ученым.)

В ленте лишь вскользь упомянуто, как голография рождалась — о «драме идей». Но придется признать, что авторы оказались правы, обойдя ее. Физическая основа голографии очень сложна. Ее понимание требует определенной подготовленности. Кстати, некоторые принципиальные положения в фильме все же сообщены, и хотя зритель благодаря им и не познал суть явления, он все же услышал и увидел, в какой области эта суть скрыта. Авторы ленты как бы предположили, что научно-популярному кинематографу еще не раз придется о голографии рассказывать, а посему, не стремясь объять необъятное, ограничились одним вопросом — для первого рассказа более важным: «голография родилась, а что она сможет дать?»

Новый метод сулит революционные изменения и во многих областях исследования, к сожалению, оставшихся в фильме «за кадром». Голография позволит «ощупать» рельеф океанского дна. Она уже позволила воспроизвести объемные изображения лунной поверхности. И рождение истинно объемного кино она обещает тоже, однако на этой проблеме мы не станем останавливаться — о ней журнал уже подробно сообщал (см. статью В. Комара «Голограмма — новый вид съемки», «Искусство кино», 1970, № 10).

Фильм создает ощущение, насколько широк фронт исследований,— это, пожалуй, главное.

И финальная заставка ленты: «Люди, работавшие над картиной, желают, пусть поскорее устареет этот фильм»,— звучит и трогательно и уместно, ибо она подчеркивает темп развития событий в науке.

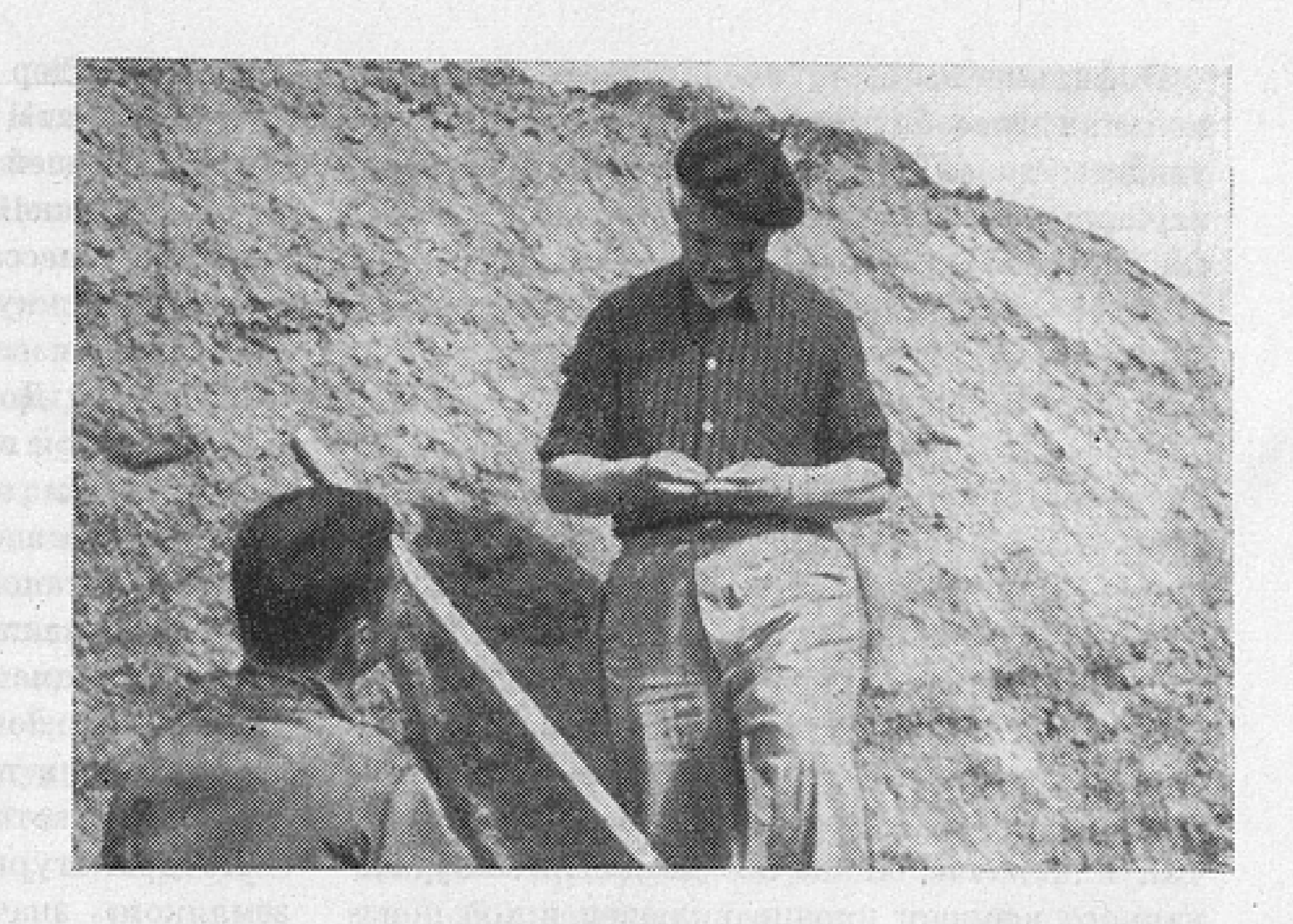
Однако авторов этого «оперативного киножурналистского очерка» — жанр ленты, помоему, именно таков — стоит упрекнуть в робости оценки научного события, о котором они рассказали. Ленте, быть может, недостает авторского изумления, мажорного аккорда, то есть прямого утверждения, что зритель познакомился с явлением эпохальным.

Впрочем, напомним: «Наука о призраках» была одним из первых популярных рассказов о голографии и первым рассказом о ней в кино. Фильм — итог дерзкого, боевого выхода кинематографистов на истинный, «передний край» научного поиска.

●

Третья лента — «Встреча с далеким земляком» — посвящена тихой гуманитарной дисциплине — она об археологии. Однако при кажущейся тематической скромности фильм повествует о работе поистине первоклассной — о настоящем научном открытии, и рассказ удачен в первую очередь потому, что авторы фильма сумели ощутить глубокий драматизм избранного ими исследования.

В стране ежегодно работают десятки археологических экспедиций. Почти всякий раз они ведут исследования на самом современном уровне. Многим археологам достаются интересные находки, позволяющие прочитать неведомые страницы прошлого, и мы им удивляемся. Ведь из нашего цивилизованного сегодня долгое время было принято свысока поглядывать на предков, живших не то что в палеолите, но и в XII—XIII веках. Потому-то и показались нам столь удивительными берестяные рисунки мальчика Онфима и деловые и любовные письма новгородцев —


«Встреча с далеким земляком»

свидетельства того, что жизнь пращуров была богата и чувствами и событиями, то есть тем, в чем мы их, пращуров, в нашем воображении несколько обедняли.

Однако письменный памятник — пусть на бересте или глиняной табличке — это все-таки предмет «самоговорящий». А «Встреча с далеким земляком» знакомит зрителя с исследованием, где археологу нужно было заставить говорить предметы статичные, абсолютно немые.

Фильм — этап за этапом — воспроизводит исследования доктора исторических наук О. Н. Бадера, открывшего и обработавшего уникальные захоронения палеолитической эпохи в районе реки Сунгирь на Владимирщине. Материал палеолитических раскопок всегда весьма лаконичен и однороден — это грубо обработанные каменные и костяные орудия и украшения. Посетитель исторических музеев не задерживается перед витринами, где выставлены неказистые, на наш вкус, находки древнекаменного века. Он помнит из учебника, что палеолит — эта заря человеческой цивилизации — начался семьсот или пятьсот тысяч лет назад, но забывает, что то была самая долгая из эпох цивилизации и что именно в эту-то эпоху человек и стал Homo sapiens — человеком разумным.

Однако ныне археология обрела новые черты. Она сделалась экспериментальной наукой. Она восстановила в опыте технологию изготовления орудий каменного века, и тут вдруг оказалось, что древняя технология была весьма производительной и люди, ею владевшие, были далеко не столь беспомощны, как это представлялось нам прежде.

«Открытия достаются терпеливым» — пусть этот тезис и не был словесно сформулирован создателями фильма «Встреча с далеким земляком», но фильм они сделали именно про это. Вместе с учеными, работающими перед «привычной камерой», зритель проникает постепенно в то далекое время, когда на нынешней Владимирщине жили пращуры. На берегах Клязьмы и Сунгири в тамошних северных лесах — они были северными по составу в ту холодную эпоху — бродили мамонты, северные олени, задержавшиеся с предшествующего потепления сайгаки, шныряли вечно вороватые песцы.

Кинематографисты увидели прелесть в лаконизме материала, доставшегося археологам для реконструкции. Они ощутили изящество сравнительного анализа находок и поиска аргументов, которые приносит коллективный труд людей разных профессий — историков и геологов, антропологов и палеоботаников.

В фильме не было предпринято ни одной попытки пособить зрителю «понаглядней» увидеть далекое время — не были введены игровые сцены и фантастические рисунки. Он построен на полном и вполне оправданном доверии к зрительскому воображению, к способности зрителя представить себе то, что рисуется исследователю в мыслях.

Строго говоря, ни режиссер А. Соколов, ни операторы особенного пороху не выдумывали. «Привычная камера» и синхронная запись — не новинка, как не новинка и ракурс, при котором камера становится «глазом зрителя». Главное, что каждый из обычных приемов в фильме — на своем месте. И потому зритель может ощутить себя то наблюдателем-соучастником, то даже самим исследователем. Так или иначе, он на все двадцать минут экранного времени прочно включен в ход поиска — во все его этапы, начиная с самой тяжелой работы — с собственно раскопок, где за горы земли, перерытой не только лопатой, а и ножом, наградой может оказаться всего лишь одинокий кремневый или костяной наконечник для дротика... А когда зритель ощутит, что награда в науке приходит лишь за такой каторжный труд, он получает эту награду, включаясь в поистине детективный сюжет познания. Вместе с учеными он определяет возраст находок по стратиграфии — по расположению слоя земли, исследует пыльцу древнейших растений, устанавливает виды животных, чьи кости откопали рядом.

Он становится свидетелем реконструкции покроя одежды, которую О. Н. Бадер производит по расположению костяных украшений, найденных на скелете древнего человека, и при изготовлении дубликатов орудий труда двадцать третьего тысячелетия от наших дней приемами того далекого времени, и при последней работе известного скульптора-антрополога М. М. Герасимова — восстановлении облика сунгирского человека по останкам.

Истинная наука не в том, чтобы раскопать даже по всем канонам археологической техники два уникальных древних захоронения,— она в том, чтобы заставить заговорить немые предметы.

О. Н. Бадер вместе со своими коллегами сумел доказать, что двадцать три тысячи лет назад на нашей земле существовала высокая палеолитическая культура своеобразного «каменного ренессанса». Он доказал единство «сунгирской культуры» с палеолитической культурой, известной по находкам близ села Костенки на Дону, и ее родство с культурой, обнаруженной при раскопках в Чехословакии, и тем самым очертил достоверные границы обитания древнего человека в Восточной Европе. Он установил, наконец, какие черты той древней цивилизации сохранялись тысячелетия в предметах быта и одежде некоторых народностей почти до наших дней.

Открытие в том, чтобы осознать найденное, и фильм, о котором я рассказываю,— об этом.

По драматургии своей «Встреча с далеким земляком» значительно выше двух других фильмов, вместе с нею отмеченных премиями. Но в деле научной популяризации есть одна важная хитрость — умение заявить тему.

При всех своих сюжетных просчетах авторы «Закона возрождения» сумели в полный голос заявить, что их рассказ ведется о таких заботах науки, в которых лично заинтересован каждый человек. Авторы «Встречи с далеким земляком» начали свой фильм лирической заставкой, в которой вехой, связывающей нас с пращурами, всплывают на экран старинные соборы Владимирской земли. Найди они к тому же еще и какой-то финальный аккорд, который показал бы, как важна для формирования нашего понимания истории эта тяжкая работа археолога, фильм приобрел бы еще более высокое звучание и, как знать, не получил ли бы он после этого оценку более щедрую...

●

Ломоносовская премия первой степени за 1969 год, как уже отмечалось, не была присуждена. Но хотя к каждой из отмеченных за этот год работ можно предъявлять претензии, любая из них — свидетельство возмужания нашего научно-популярного кинематографа.

...В заключение несколько слов еще об одном принципиально важном решении.

Кроме научно-популярных работ, сделанных для проката, на этот раз Комитет по Ломоносовским премиям наградил еще и учебные картины, созданные на «Центрнаучфильме» и «Киевнаучфильме».

Учебных фильмов у нас выпускают немало, работа над ними кропотливая, требует она, как и всякая киноработа, и выдумки и таланта. Режиссеры и операторы в этих работах сил не экономят и тоже стараются в них «выразить себя». А аудитория иной учебной картины по численности может сравниться с аудиторией фильма художественного: представьте себе, сколько школьников увидит в течение нескольких лет учебную картину по биологии или скольким будущим шоферам и автолюбителям покажут ленту «Рулевое управление автомобиля» (ныне, кстати, премированную).

Но при всем этом авторам учебных лент, увы, раньше не доставалось той моральной «отдачи», какая приходится на долю их «общеэкранных» коллег. Газетные и журнальные рецензии на учебные фильмы — редкость. Все обсуждения, как правило, завершаются в момент сдачи работы главку. И то, что учебные фильмы начали поощрять Ломоносовскими премиями,—очень важно и будет бесспорно добрым стимулом для кинематографистов, работающих в этой области.

# «Равнение на рампу»

***Ю. Богомолов***

«Двенадцать стульев». Сценарий В. Бахнова, Л. Гайдая (по роману И. Ильфа и Е. Петрова). Постановка Л. Гайдая. Операторы С. Полуянов, В. Шувалов. Художник Е. Куманьков. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Р. Маргачева. Редактор Н. Евдокимов. «Мосфильм», 1971.

Уже разминувшись с васюкинскими любителями шахмат и приближаясь к Чебоксарам, концессионеры увидели стул (один из двенадцати), распоротый ими еще на «Скрябине», а теперь покорно несомый течением Волги в Каспийское море. Его вид, и вправду жалкий, а также воспоминания о прошедшей стороной опасности быть утопленными обманувшимися в своих надеждах васюкинцами навели Остапа на горестные размышления. «Мы тоже, — говорил он Кисе Воробьянинову, — плывем по течению. Нас топят, мы выплываем, хотя, кажется, никого этим не радуем. Нас никто не любит, если не считать уголовного розыска, который, впрочем, тоже нас не любит. Никому до нас нет дела».

Бендер говорил иносказательно и к тому же преувеличивал. Менее всего дела до него было как раз уголовному розыску. Зато мальчишка, что канючил у великого комбинатора гривенник, а получил румяное яблоко, дворник, которому Остап обещал выхлопотать у Советской власти медаль за дворницкую службу, вдова Грицацуева, поделом обольщенная марьяжным королем, Эллочка Щукина, обольщенная им же, голый инженер Щукин, неуспевающий студент Иванопуло и еще многие другие герои этого романа каждый по-своему боготворили Остапа Бендера. Наконец, его любили авторы, Ильф и Петров, полюбили читатели, дважды почтили кинематографисты (не считая заграничной и довоенной экранизаций). И его так и не полюбили: отец Федор, Варфоломей Коробейников, завхоз со «Скрябина», Авессалом Изнуренков, Ляпис-Трубецкой, помянутые васюкинцы, Киса Воробьянинов и некоторые из литературных критиков.

В финале картины «Двенадцать стульев» режиссер Л. Гайдай вместе со сценаристом В. Бахновым заглядывают в недалекое будущее, когда в кинотеатре «Россия» состоится премьера их фильма. Длинные очереди у касс, и среди страждущих лишнего билетика — герои романа, и те, кто благоволил к великому комбинатору, и те, кто питал к нему совсем другие чувства, — все они снова собрались вместе. И фанерный Остап Бендер ехидно подмигивает им всем, давая понять, что командовать парадом по-прежнему будет он.

Авторы фильма предрекли успех фильму и не ошиблись: у кинотеатра «Россия», расположенного неподалеку от гранитного Пушкина, изогнулись шеренги членов профсоюзов,



«Двенадцать стульев». Остап Бендер — А. Гомиашвили

упирающиеся в окошечки, где красуются таблички с надписями: «Все билеты проданы». Успех оправдал самые смелые ожидания. Впрочем, предвидеть его можно было и до начала работы над фильмом — слишком популярен сам роман и его главный герой.

«Двенадцать стульев» экранизированы вслед за «Золотым теленком». Написаны, как мы помним, эти романы в другой последовательности. Рецензируя картину Швейцера, А. Свободин подытожил: «Золотой теленок» — не веселая картина, но, может быть, посмеемся в другой раз».

С этой надеждой и идут зрители на фильм «Двенадцать стульев». Роман зачитан, все наиболее колоритные персонажи, смешные эпизоды, ударные реплики на памяти. Их ждешь и предвкушаешь. Ипполит Матвеевич еще только умылся и окунул лицо в полотенце, инженер Щукин едва погрузился в пушистую пену, администратор Михельсон лишь расправил объявление о предстоящем выступлении гроссмейстера (старшего мастера) О. Бендера — и нам уже весело. Весело наперед. Мы смотрим фильм, будто перечитываем вслух книгу.

Или по-другому: мы смотрим фильм, словно принимаем по описи имущество отчего дома от временного владельца. Стулья (12) есть. Бендер, Воробьянинов, Грицацуева, Елена Станиславовна, отец Федор, Кислярский, Ляпис-Трубецкой, супруги Щукины — на месте. Отсутствуют — Безенчук, Авессалом Изнуренков, инженер Треухов. Очень уж скоротечны встречи с Полесовым, а также с репортером Персицким. Не довелось увидеть на экране и торжественного пуска первого трамвая в Старгороде, баллотировки по-европейски, редакционной кухни газеты «Станок». Малая Арнаутская в Одессе, на которой, по свидетельству О. Бендера, делают всю контрабанду, переименована в Дерибасовскую, очевидно, по причине большей популярности последней. Наконец, побывав в театре Колумба, мы увидели там не «Женитьбу» Гоголя, а «Ревизора» того же автора. И Дом народов мы несколько иначе представляли. И последняя встреча Бендера с мадам Грицацуевой состоялась при других обстоятельствах, и первое расставание прошло иначе. И мало ли еще вещей из дорогого нам имущества мы не найдем в экранизации Л. Гайдая, а многое увидим совсем не таким, каким его себе представляли. Но мы не в обиде. Экранизация есть экранизация.

К тому же не забудем: по ходу переизданий из романа тоже исключались главы, эпизоды, персонажи. Исследователи обратили внимание и на логику доработок, — сокращались количество и продолжительность остановок концессионеров на пути к цели, с тем чтобы ускорить движение сюжета.

На экране сюжет спешит к финалу со скоростью современного экспресса. Внимание зрителей сосредоточивается в основном на непосредственных обладателях ореховых стульев, на тех обстоятельствах, при которых они попадают в руки к компаньонам, да на наиболее смешных эпизодах, таких, скажем, как васюкинская эпопея концессионеров или организация союза меча и орала.

Хорош ли этот принцип отбора — сразу сказать трудно. Во всяком случае, он прост и эффективен в том смысле, что действительно

позволяет не мудрствуя лукаво сработать надежный сюжетный каркас, в котором, впрочем, есть свои слабости, не легко объяснимые. Ничто, к примеру, так не тормозит течение фильма, как приключения отца Федора, хотя они и имеют непосредственное отношение к сюжету...

С другой стороны, в фильме мы находим несколько новых эпизодов — вольные импровизации на тему изобретательности и находчивости командующего парадом Остапа Бендера, а также на тему алчных вожделений его подчиненного.

У Ильфа и Петрова по поводу плаката, созданного Остапом на «Скрябине», сказано неодобрительно: «рисунок, сделанный хвостом непокорного мула». В книге был дан результат. На экране изображен процесс. Начинающий художник устанавливает Воробьянинова так, чтобы отбрасываемая им тень точно легла на щит, где должен быть изображен сеятель облигаций, после чего останется только обвести силуэт позирующего. Эта шутка, за которую на КВНе Остап получил бы максимальное количество очков, понравилась и кинозрителям, но еще больше пришлась по душе авторам экранизации — уж слишком долго они держат ее в кадре.

Воспоминания предводителя дворянства о времени доисторического материализма, когда он проматывал имение мадам Петуховой, и его розовые мечты о том призрачном будущем, когда он будет спускать брильянты покойной тещи под нежные переборы на арфах, наглядны и зрелищны.

В кино время ценится несколько выше, чем в литературе. Поэтому, если в книге Бендер весь день торговал астролябию, на экране его двойник за какие-нибудь две ми-



«Двенадцать стульев». Полесов — Н. Горлов, Остап Бендер — А. Гомиашвили



«Двенадцать стульев». Остап Бендер — А. Гомиашвили, мадам Грицацуева — Н. Крачковская

нуты охмурил первого встречного лавочника. Деньги он заработал те же, но сэкономил дефицитное кинематографическое время. То, что на страницах книги можно сделать обстоятельно и последовательно, — сначала сыграть свадьбу, потом выпотрошить стул и уже на следующее утро расстаться с обманутой женщиной — в кино требует иных темпов: стул был растерзан, едва брачующиеся обменялись первыми поцелуями. И в тот же вечер соискатели брильянтов покинули гостеприимный дом вдовы Грицацуевой.

По роману Бендер и Воробьянинов — почти что театралы: в театре Колумба они отсидели весь первый акт, в антракте изучали афишу и обменивались впечатлениями, почти до конца досмотрели второй. Для кино это было бы слишком. Поэтому авторы фильма не только делают в эпизоде купюры, но и несколько перестраивают его структуру: вводят фигуру восхищенного зрителя, театрального мэтра; акробатка Жоржетта Тираспольских исполняет популярную русскую песню «Шумел камыш...» на французском языке. При попытке бегства из театра героев подхватывает толпа статистов, выносящая напрасно упиравшегося Воробьянинова на сцену, откуда ему суждено свалиться в оркестровую яму. Как видим, на экране пародия приглушена, а комические эффекты достигаются другими, более апробированными способами. Эти изменения, может быть, и не совсем пошли на пользу экранизации, но явно облегчили положение современного молодого зрителя, не обязанного быть в курсе театральных экспериментов Мейерхольда и Эйзенштейна.

Авторы кинокомедии, пожиная плоды популярности романа, в свою очередь считают себя обязанными специально популяризировать некоторые его страницы. В этом при-

чина многочисленных упрощений и переделок. Что-то при этом, естественно, удается лучше, что-то хуже.

В кино свои гэги, в литературе — свои.

Пеногон-огнетушитель «Эклер» хорошо работает на страницах книги и особенно там, где он берет верхнее фа, на которое способна одна лишь народная артистка республики Нежданова, но на экране действительно более уместен скелет в каморке студента-медика Иванопуло.

В книге Бендер отхватывает ножницами воробьяниновские усы, и они бесшумно падают на пол. На экране они могут упасть также бесшумно, но это будет совсем не слышно. Может быть, потому с таким шумом и сугубо кинематографической суетой воссоздана на экране эта сцена.

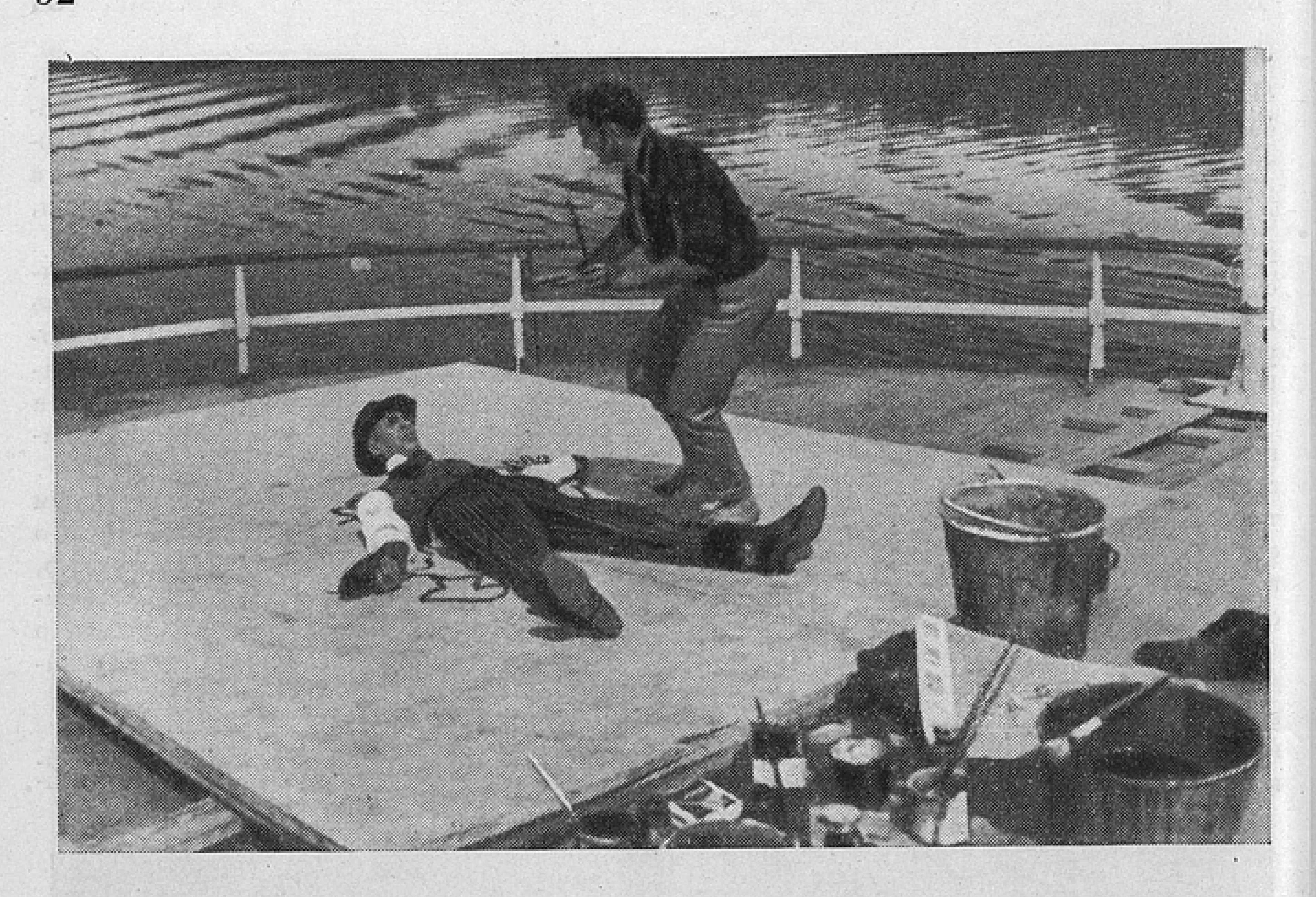
Специфические литературные гэги не поддаются изображению на экране. И авторы не тщатся их изобразить. Они сами знают по опыту работы в жанре эксцентрической комедии, что может быть смешно на экране, а что нет. В их картине героям подыгрывают неодушевленные предметы — падает швабра то Бендеру, то Воробьянинову на голову, слетает с гвоздика шляпа. Играет и домашняя живность — гуси, утки, свиньи, попугай.

Смешно бывает и тогда, когда герои начинают неправдоподобно (как это возможно только в кино) быстро двигаться. Так поставлена сцена погони васюкинских шахматистов за гроссмейстером и эпизод встречи и расставания Бендера с Грицацуевой в Народном доме.

Погоня становится традиционным мотивом картин Л. Гайдая. Она есть в каждой его ленте, начиная с «Пса Барбоса». Режиссер, видимо, считает, что погоня — это некий универсальный способ добывания смешного. Но способ этот похож на добывание огня трением. Способ верный, однако утомительный.

**«Двенадцать стульев». Кислярский — Г. Ронинсон, Остап Бендер — А. Гомиашвили**





«Двенадцать стульев». Киса Воробьянинов — С. Филиппов, Остап Бендер — А. Гомиашвили

Авторы вернее достигают цели, когда держатся ближе к ситуациям и обстоятельствам, в которые попадают герои, когда входят во вкус положений, заданных в книге.

По роману, Воробьянинов в лодке, настигаемой васюкинцами, обиженно сказал им: «Господа, неужели вы будете нас бить?» К этому в фильме он прибавил не менее наивный, чем реплика, жест: слабым движением руки, разбрызгивающей воду, попытался защититься от опасности.

Убедительный жест найден и для Остапа в эпизоде вербовки членов тайного союза меча и орала. Рука на плече, будь то корниловца или просто дворянина, а голова при этом конвульсивно откидывается вправо или влево — по наитию. Это одна из удавшихся сцен в фильме, где особенно хорош Кислярский Г. Ронинсона. Бендера, по свидетельству Ильфа и Петрова, в тот момент несло — нашло вдохновение. Со своей стороны, Гайдай и Бахнов тоже не сдерживают героя. Остап Арчила Гомиашвили, как и подсказывали ему обстоятельства, здесь достаточно импозантен, прыток, пылок и деловит. В романе Остап говорил со знойной женщиной о наводнении. А на экране Остап не говорит, а поет жестокий романс, и, разумеется, не о наводнении, а о маленькой птичке на ветвях его души. Это вольность, которую мог себе позволить Остап, сочиненный Ильфом и Петровым.

Планы преобразования Васюков в Нью-Москву даны в картине мультипликационным способом. Видимо, это самый надежный путь, позволяющий уследить за буйной фантазией столичного гроссмейстера. Но тем не менее, очень скоро следить становится скучно. И только в одном месте повествование оживлено новой и смешной деталью — табличкой

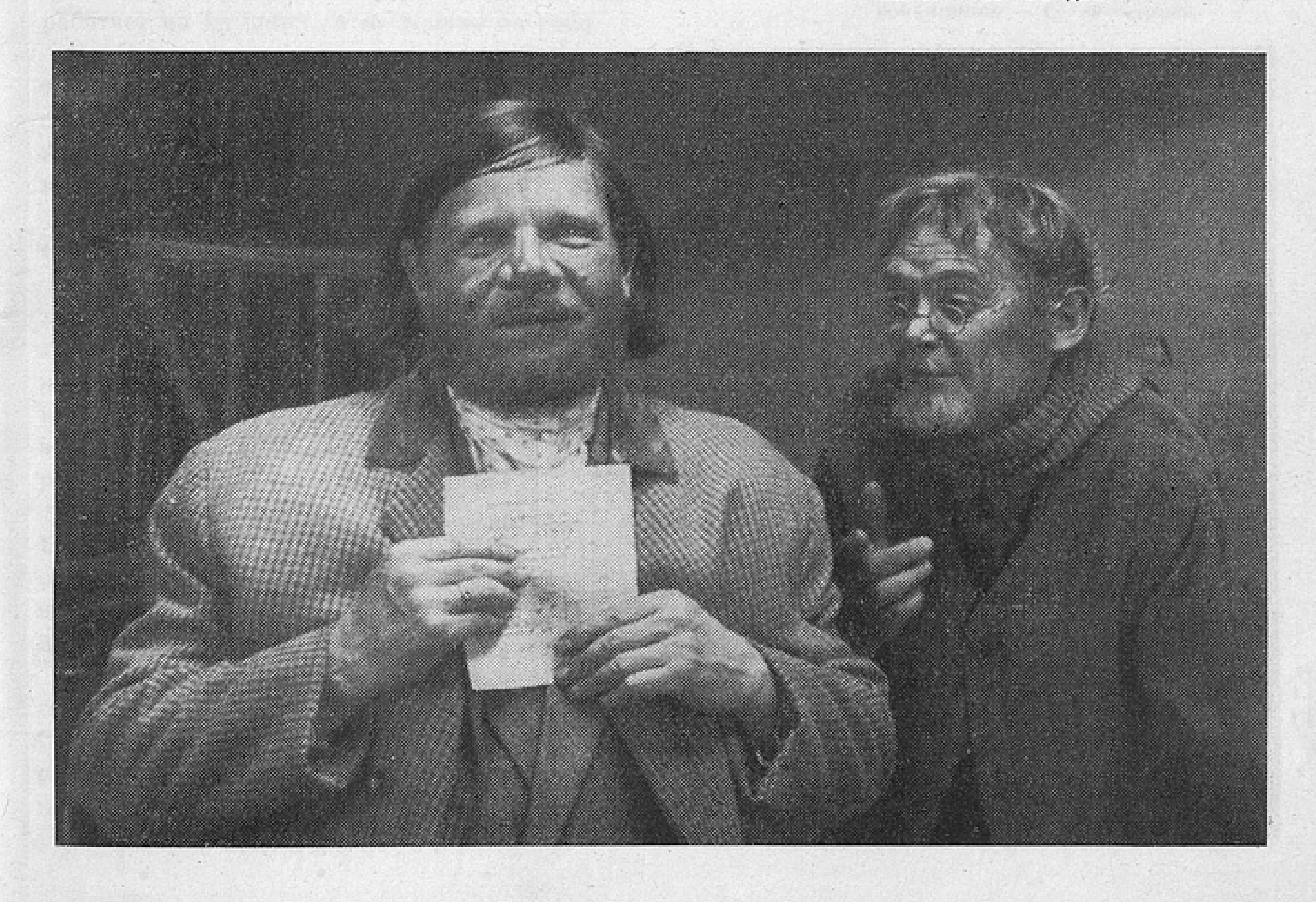
«Местов нет», написанной латинскими буквами, — идея, по-видимому, позаимствованная из не вошедшей в роман главы «Прошлое регистратора загса», где Ипполит Матвеевич своему зарубежному корреспонденту составил письмо из двух латинских слов: «Накося выкуси».

Авторам пришлось отказаться, и, очевидно, не без сожаления, от огромного количества авторского текста. Но они не отказали себе в удовольствии по возможности полнее представить все остроты и афоризмы Остапа Бендера. Странная вещь, однако. Будучи такими звонкими в книге, они иногда звучат с экрана глухо. Прочитанные вслух крылатые выражения кажутся бескрылыми. Может быть, все дело в искусстве актера, а может быть — в другом. В том, что афоризмы — тоже своеобразные литературные гэги? И они некиногеничны? Значительно эффективнее работают на экране крылатые выражения, прочитываемые про себя: вывески, афиши.

Неравноценны актерские работы. Издалека роли в «Двенадцати стульях» должны казаться лакомыми кусочками. Но по приближении выясняется, что все не так просто. Некоторые из персонажей романа хорошо просвечены изнутри и почти не обозначены в жестах и в манере поведения. Например, фигуры голубого воришки или Корабельникова. Актерам приходится играть результат, что нетрудно, но совсем не интересно. Потому такими скованными кажутся на экране Г. Шпигель и Л. Гайдай.

Удача сопутствует тем из актеров, кто вместе с режиссером и сценаристом находит возможность додумать стиль поведения своего персонажа, красочно живописать его чисто кинематографическими средствами, так, как это делают Ю. Никулин, С. Филиппов, Г. Ронинсон, М. Пуговкин.

**«Двенадцать стульев». Отец Федор — М. Пуговкин, Корабельников — Л. Гайдай**

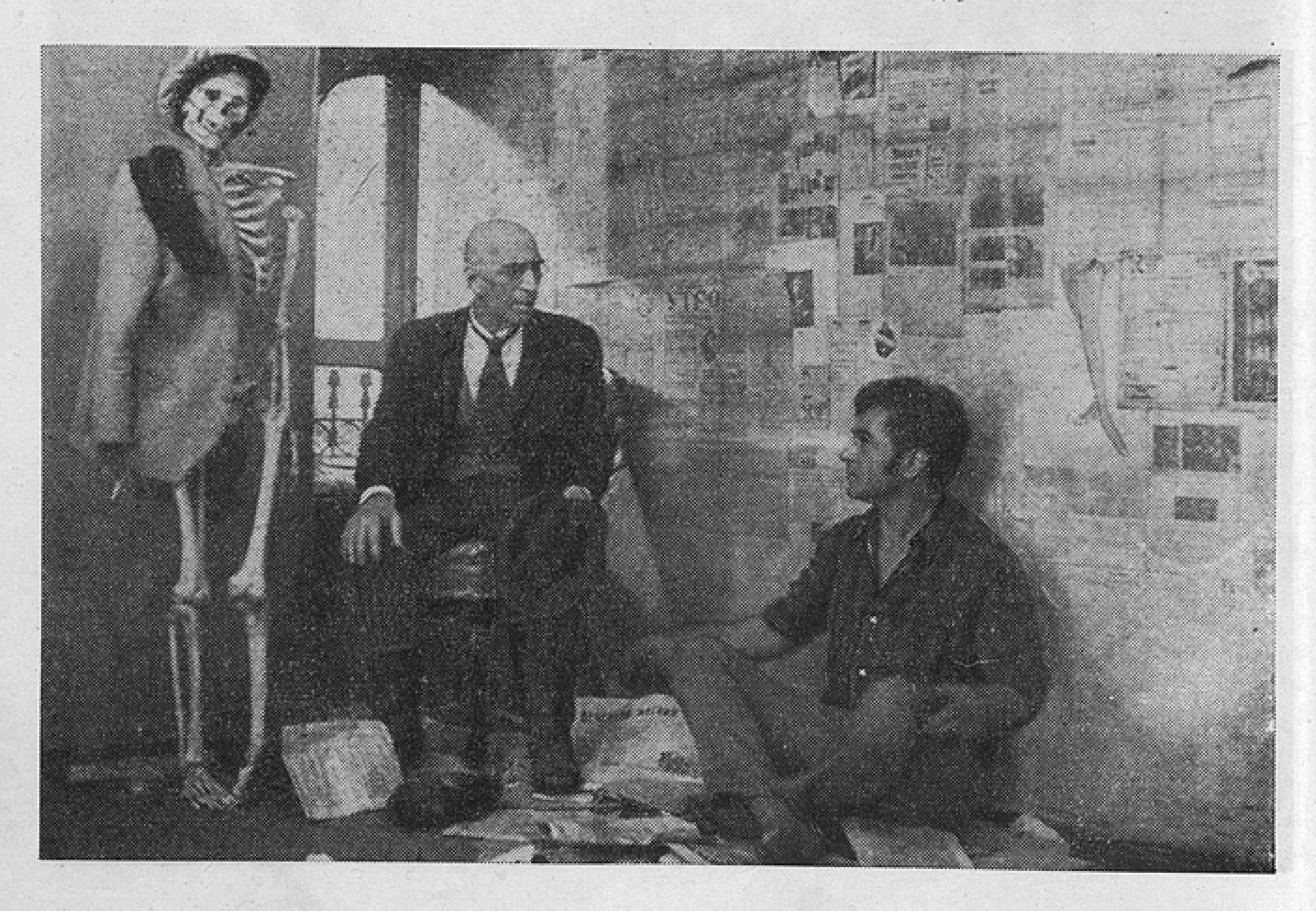


Еще долго можно находить плюсы и минусы кинематографического переиздания романа, который мы слишком любим, чтобы не испытывать ревности к его экранному дублю. Но в таком случае разговор о фильме рискует обратиться в докучливую инвентаризацию сравнительных достоинств романа и фильма.

Каждая более или менее профессиональная экранизация — это критическое суждение о литературном источнике. Она, как и художественная критика, может быть аналитичной или апологетичной, эстетической или социологической, профессиональной или дилетантской. Кинематографисты судят литературу реже по законам, принятым в литературе, чаще по законам, свойственным кинематографу. Не будем сейчас доискиваться, какой путь плодотворнее. Скажем только, что хороша та кинематографическая критика (как и литературная, впрочем), которая способна продлить жизнь художественному произведению, наполнить его новым смыслом.

В фильме снова командует парадом Остап Бендер. И симпатии, которые авторы фильма не скрывают к своему персонажу, возможно, в который уже раз возбудят споры вокруг этого героя. За те годы, что миновали после первого издания романа, большинство из нас не уменьшило свою любовь к Бендеру. Между тем строгие литературные критики тридцатых годов просили Бендера показать паспорт. Он не показывал. Или показывал липовое удостоверение. У него не было прописки, места работы, профессии, прошлого и будущего. У него было довольно экзотичное подданство. И за ним утвердилась слава нарицательного героя. Но что он нарицал собой, никто не мог сказать определенно — путались в догадках. Стяжательство? Мещанство? Тунеядство? Авантюризм? Мошенничество? Бендер был грешен тем, и

**«Двенадцать стульев». Киса Воробьянинов — С. Филиппов, Остап Бендер — А. Гомиашвили**



другим, и третьим, и четвертым, но ни один из этих пороков не стал его всепоглощающей страстью. Он не годился в Хлестаковы, и из него не вышел бы Чичиков. В компании нарицательных героев этот персонаж занял особое место.

При всей аморальности своего поведения Бендер подкупает какой-то удивительной и трудно объяснимой для отрицательного героя артистической широтой натуры. Его безнравственные поступки похожи на показательные выступления.

Он гоняется за брильянтами, будто дает гастроли. Он ставит комедию «Сокровище моей тещи» и по-настоящему ею увлечен: «Равнение на рампу! О, запах кулис! Сколько воспоминаний! Сколько интриг! Сколько таланту я показал в свое время в роли Гамлета». Теперь он показывает ум и талант в роли великого комбинатора. Апеллирует к присяжным заседателям, командует парадом-алле и ведет заседание. Он работает на публику, а не только на себя.

Бендер — своего рода моралист. Если хотите, почти резонер. И не в сравнении с Воробьяниновым — в сравнении с присяжными заседателями. Пусть кто-нибудь из них посмеется над тем, что ему покажется смешно, так, как это сделал циник, стяжатель, авантюрист Остап Бендер!

Странное дело: условность сюжета все хорошо видели, а условности фигуры сына турецкого подданного почему-то оценили не все. И в первую очередь не оценили те, кто по роду своей профессии более всего знаком с историей вопроса, то есть с историей замысла и реализацией его в романе.

Сначала были стулья и дневниковые записи. Бендер появился много позже. Ему была отведена очень незначительная роль. Не бóльшая, чем та, которую в окончательной редакции книги играет репортер Персицкий.

У Бендера нет прототипа в жизни. У него есть прототип в книге — это Персицкий. Стоит чуть внимательнее присмотреться к ним обоим, чтобы заметить поразительное сходство наклонностей. Персицкий — это Бендер, определившийся на службу в редакцию газе-



«Двенадцать стульев». Киса Воробьянинов — С. Филиппов

ты «Станок». Там он проводит кампанию по организации автомобильного кружка, надувает мадам Грицацуеву, высмеивает Никифора Трубецкого. (За пределами романа остался эпизод о том, как он деятельно готовился к двухсотлетию Исаака Ньютона.) Это прирожденный автор редакционных капустников.

В первоначальном плане книги предполагалось, что Персицкий займется расследованием тайны похищения стульев. Но детектив оказался третьим лишним. Все и так ясно. Бендер справился с тайной сам. Он перехватил у Персицкого не только место в романе, но и характер. Авторы не стали делить на двоих живость ума и «комбинационное чутье». Авторы сложили их способности. Подобно тому как два фельетониста стали одним писателем, два эпизодических персонажа стали одним главным героем.

Ильф и Петров пишут большой роман о том, как Остап Бендер сочинил, поставил и исполнил водевиль «Сокровище моей тещи». Один сюжет вставлен в другой. Мы не видим,

как это сделано, но обращаем внимание, что если перед нами и сатира, то необычайно праздничная, жизнерадостная сатира. Настолько, что ее иногда называли легковесной. Книга казалась перенасыщенной юмором, которому не могли найти общественного адреса, и смехом, который как будто был без причины и без цели. Иногда кажется, что авторы смеются и озорничают от хорошего настроения, оттого, что дышится легко и свободно, оттого, что они талантливы.

Они написали сатирическую книгу о том, как прекрасна и удивительна жизнь. Традиционный водевиль великого комбинатора Остапа Бендера поставлен на подмостках новой жизни — так соединены оба сюжета романа.

Ильф и Петров заканчивают книгу следующим образом: «Великолепное осеннее утро скатилось с мокрых крыш на улицы Москвы. Город двинулся в будничный свой поход». Финита ля комедия, как говорил Остап Бендер. Публика спешит в гардероб. Можно разгримировываться. Но поздно: театральная маска стала лицом. Литературный персонаж — живым человеком. И тогда появился «Золотой теленок» — роман о судьбе Остапа Бендера в период реконструкции.

М. Швейцер снял фильм о том, что жизнь прекрасна и удивительна, но не для Остапа Бендера. Понятно, что получилась невеселая картина с загрустившим героем С. Юрского.

История Остапа, как и всякая история, повторилась на экране дважды. Первый раз почти как трагедия (в фильме Швейцера). Второй — как комедия (в картине Гайдая).

Бендер Арчила Гомиашвили — динамичный и деловитый молодой человек. Он, разумеется, сильно отличается от героя «Золотого теленка». Но не более, чем отличается последний роман от «Двенадцати стульев». И не более, чем различаются сами фильмы.

Каждый из режиссеров экранизировал тот роман, который ближе его художественным пристрастиям. Но поделили они не только романы, поделили темы. Из одного героя вышло два.

Швейцер снимал фильм о человеке, Гайдай — об актере.

Бендер Арчила Гомиашвили шагнул на сцену, Бендер Сергея Юрского — в реальность.

М. Швейцер тщательно и подробно документализировал время периода реконструкции.

Л. Гайдай декорирует и гримирует время периода нэпа. На экране целая массовка экзотичных вывесок, афиш, объявлений, табличек. Вступительные титры сопровождаются шумом настраиваемых инструментов, затем секундная пауза, вступает оркестр — и представление началось. А финал отсылает к началу. Режиссер держит «равнение на рампу», и только на нее. Он не упускает случая вместе с операторами, художником и композитором подчеркнуть театрализованный характер зрелища.

Л. Гайдай словно экранизовал очень талантливое сочинение О. Бендера «Сокровище моей тещи». И фильм, который он поставил, получился веселым.

# К методологии рецептурного фильма

*Наталия Ильина*

**«Меж высоких хлебов». Сценарий И. Стаднюка, Л. Миллионщикова. Постановка Л. Миллионщикова. Оператор Н. Луканев. Художник О. Передерий. Композитор А. Билаш. Звукооператоры А. Нетребенко, В. Фролов. Редактор В. Березинский. Одесская киностудия, 1971.**

**«Опекун». Сценарий С. Шатрова. Постановка А. Мкртчяна, Э. Ходжикяна. Оператор М. Коропцов. Художник А. Кузнецов. Композитор П. Аедоницкий. Звукооператор В. Бахмацкий. Редактор Ю. Быстрова. «Мосфильм», 1971.**

«Заканчивай эту пьянку или погибнешь под забором. Никто тебе не поможет, если сам себе не поможешь!» — говорит в фильме «Опекун» непьющий капитан парохода, обращаясь к человеку сильно пьющему. Слова эти прибережены для финала, лицо капитана показано крупным планом — совет обращен и к зрителям. Из этого фильма зритель узнает, что честный труд приносит радость, а лодырничество и поиски легких путей ведут к беде.

Чтобы быть счастливым, надо не пить и честно трудиться — вот, пожалуй, тот основной рецепт, который предлагает зрителю фильм. В аннотации к данной кинокартине это, впрочем, названо не рецептом, а идейно-художественной концепцией: «Зритель... сделает верные выводы из идейно-художественной концепции этой светлой и жизнеутверждающей комедии».

Аналогичную идейно-художественную концепцию мы находим и в фильме «Меж высоких хлебов». В аннотации сказано, что «борьба с алкоголизмом» — одна из основных проблем этого произведения. Общность концепций, а также тот факт, что авторы фильмов работают в одном и том же жанре, позволяет рассмотреть в одной статье и под углом одной и той же методологической проблемы обе картины.

●

Иллюстрированию концепции о вреде пьянства в фильме «Меж высоких хлебов» служат как действующие лица, так и ситуации. Центральная фигура произведения — немолодой колхозный конюх Стручок. Этот добряк и умелец всем бы хорош, но слаб. Ему подносят, а отказаться он не в силах. Другой бы выпил, поболтал с друзьями, может, спел бы и пошел домой спать. Не таков Стручок. То он в нетрезвом виде спускает пруд, то — в этом же виде — теряет колхозные подшипники. Каждая его выпивка приносит бедствия и ему и окружающим. Это и понятно. Если бы выпивки героя скверно не кончались, концепцию о вреде алкоголя нельзя было бы продемонстрировать с такой отчетливостью.

Остальных действующих лиц следует разбить на две группы: одна группа убеждает Стручка не пить, другая склоняет его к пьянству. Вторая группа не однородна. Ее будет правильно разделить на две подгруппы. В одну из них входят: вдова Тодоска, дед Максим, инженер Дима и молодой Стручок (сын героя). Стручок сделал Тодоске оконные рамы, а деду Максиму — печь, денег за труд не берет (Стручок бессребреник), и те ставят на стол угощение. Инженер Дима предлагает Стручку попробовать арабский коньяк — подарок Диминых друзей. Что касается проживающего в городе сына, то он предлагает отцу выпить «за встречу». Но Стручок уже спустил пруд (после выпивки у Тодоски), уже потерял подшипники (после диминого коньяка), уже был осужден общественностью на колхозном собрании и на уговоры сына не поддается. Роль сына — строго служебная. Он появляется на экране ненадолго и в основном для того, чтобы предложить отцу выпить, а затем исчезает бесследно.



**Разве устоишь перед такими дарами! Коньяк, да еще арабский...**



Вот они, «искусители», — трудно сдержать их натиск бедному Стручку

Эту подгруппу можно назвать так: искусители, не ведающие, что творят. Как не выпить за встречу? Как не отблагодарить за труд угощением? И так далее. Кажущуюся невинность этих привычных взглядов и разоблачают авторы фильма, демонстрируя на примере Стручка губительность каждой выпивки.

Вторая подгруппа искусителей — кладовщик Фомин, пожарник и дед Матвей. Эти-то ведают, что творят. Их задача в фильме, однако, не сводится лишь к тому, чтобы склонять Стручка к пьянству. Этих троих можно назвать также персонажами демонстрационными. С их помощью зрителю демонстрируют: пьянство ведет к лодырничеству (все трое манкируют своими обязанностями) и к воровству (все трое браконьеры).

Двум подгруппам искусителей противостоит группа, стоящая на твердых антиалкогольных позициях. Это вдова Одарка и председатель колхоза Конопля. Казалось бы, группа немногочисленная. Но зато чрезвычайно представительная. Во время центрального эпизода фильма выясняется: эту группу поддерживает все женское население села. На колхозном собрании (товарищеский суд над Стручком) темпераментно выступающие женщины говорят о своем непримиримом отношении к алкоголю и даже намечают меры борьбы с пьянством... Кто-то предлагает гнать продавщицу Мотрю, торгующую водкой как в магазине, так и на дому, а кто-то идет еще дальше, предлагая спалить сельскую чайную.

Итак, главные и эпизодические персонажи группируются вокруг Стручка: одни его спаивают без злого умысла, другие со злым умыслом, а третьи борются за Стручка и за всеобщую трезвость. Но вот остались в стороне, никак не высказывая своего отношения к спиртному, юная Олеся (дочь Одарки) и ее жених Иван. Чем оправдано их присутствие?

А дело в том, что перед нами не плакат, объявляющий пьянству бой, и не рекомендации врача. Справедливая мысль, что неумеренное потребление алкоголя ведет к печальным последствиям, а также советы, как с этим злом бороться, доведены до масс в более развлекательной форме, а именно — с помощью кинофильма. Вспомним: художественными произведениями мы называем такие, где ситуации возникают из характеров действующих лиц и сюжетной логики. Если же в произведении характеров нет, сюжетной логики тоже, а ситуации возникают лишь для иллюстрации определенных положений, то такие произведения, видимо, следует отнести к какому-то особому жанру. К какому же? Назовем его жанром рецептурным.

Очень смешной и оригинальный кадр: бабы с азартом обливают Стручка водой...



Зритель, к примеру, никак бы не уловил, чем отличаются друг от друга Одарка и Тодоска, если б не их отношение к алкоголю. Обе они средних лет, обе приятной наружности, обеим мил Стручок, но одна потакает его слабости, ставя на стол спиртное, а другая — нет. В этом и разница. Но налицо все-таки фильм, а не что-либо другое, и соблюсти тут точное арифметическое деление персонажей на группы и подгруппы в зависимости от их взглядов на спиртное невозможно. Для оживления обстановки рецептурный жанр допускает и некоторые отступления. И вот появляются Олеся и Иван, а также мелькнувшая в конце фильма блондинка, стоящие в стороне от общей антиалкогольной направленности произведения. На этой блондинке женится Дима, а Иван — на Олесе. Кто тут женится на ком, впрочем, несущественно: Иван на блондинке, а Дима на Олесе или наоборот. Вот Стручок, к примеру, не может жениться на Тодоске, а только на Одарке: Тодоска относится к алкоголю недостаточно принципиально. Что касается молодых, то они выпадают из магистрали произведения, поэтому каждый может жениться на ком угодно. Но игры молодых — ревность Ивана, кокетливость Олеси, ее брючки, ее кудри, ночная сцена между Иваном и Димой — все это нужно для развлечения зрителя. Рецептурный жанр требует, чтобы зрителя не только поучали, но и увеселяли.

Так же как и персонажи, большинство эпизодов фильма несет служебную нагрузку. В произведениях этого рода неизменно присутствуют кадры, которые можно назвать так: «Мечты или сны героя». В данном случае налицо сон Стручка, отражающий его мечтания. Стручок мечтает: а) бросить пить и б) жениться на Одарке. И вот на экране Стручок с Одаркой выходят из загса, окруженные ликующими односельчанами. Музыка. Солнце. Дети. Цветы. Очень светлый эпизод, дающий возможность показать взрослое и детское население села в праздничных костюмах. Но и основная проблематика произведения тут не забыта: все дарят молодым цветы, а пожарник (из демонстрационной подгруппы злостных искусителей) дарит им бочку коньяку. Под звуки музыки Стручок коньяк отвергает.

Или такой эпизод: приехав в город к сыну, Стручок по ошибке попадает в чужую квартиру, а оттуда в милицию. Недоразумение это кого-то из зрителей рассмешит, однако сцена все же не чисто увеселительная, она несет и служебную нагрузку. Одинаковость городских домов и квартир удручает Стручка, его тянет обратно в село. Тут, таким образом, справед-



**Можно ли более наглядно продемонстрировать всю пагубность алкоголизма (сцена в вытрезвителе)?!**

ливо критикуется монотонность городской архитектуры, и Стручка можно понять.

●

К этому же рецептурному жанру относится и фильм «Опекун». Иллюстрированию концепции о вреде пьянства и тунеядства, а также рекомендациям, как с этим бороться, здесь тоже подчинены и действующие лица и ситуации.

Зрителя сразу знакомят с молодым Мишей. Вид у него легкомысленный, поведение тоже, и становится ясно, что он и есть центральный герой, на котором будет демонстрироваться идейно-художественная концепция о вреде алкоголизма и лодырничества. В соответствии с жанром остальные персонажи группируются вокруг Миши: одни толкают его на путь легкой жизни и пьянства, другие, напротив, уводят с него. Уводящих большинство. Тут и друг детства молодой рабочий Саша, и старуха Антонина Ивановна, и непьющий капитан парохода, и официантка Люба. Любовь к молодой официантке плюс усилия окружающих приводят наконец Мишу на путь трезвости и труда. Из толкающих назовем спившегося драматического актера Тебенькова и жулика-самогонщика. Если в первом фильме вред алкоголизма демонстрировали три персонажа (кладовщик, пожарник и дед Матвей), то в «Опекуне» нагрузка целиком ложится на Тебенькова. Но этот растленный человек, право, стоит троих... На нем, кстати, показано, что случается с теми, кто не пожелал прислушаться к голосу общественности, отверг ее помощь, не захотел и сам себе помочь. Зритель расстается с этим персонажем, так до конца и не протрезвевшим, и подстерегающая его гибель под забором очевидна... Самогонщик в свою очередь должен продемонстрировать зрителю, куда именно приводят человека нечестные заработки. Свою задачу этот персонаж выполняет очень наглядно: в конце фильма самогонщика уводит милиция.

Если Мише (пожелавшему наконец себе помочь) противопоставлен Тебеньков (так этого и не пожелавший), то самогонщику противопоставлен молодой Саша. Вначале зрителю показали, как Саша трудится: эпизод на заводе, в цехе. Затем продемонстрировано, как Саша отдыхает: эпизоды на морском курорте и танцплощадке. Как справедливо сказано в аннотации к фильму, зритель без труда сделает верный вывод из этой идейно-художест-

венной концепции: нечестные заработки ведут прямо в милицию, а честный труд — на курорт и на танцплощадку.

Роль Саши, собственно, к этому и сводится. Но налицо персонажи, участие которых в сюжете куда более активно. К примеру: престарелая Антонина Ивановна. Миша пристраивается к ней в «опекуны», рассчитывая, что старуха умрет, а он, Миша, все унаследует. Но старуха не так проста. Позже выясняется, что она уже не в первый раз берет в свой дом молодых тунеядцев и перевоспитывает их трудом. Мише тоже не дают сидеть сложа руки: то он чинит забор, то возит тачку, то разбрасывает навоз. Однажды Мише почудилось, что старушка умерла, и он, еще не перевоспитанный, испытывает живейшую радость. Но оказывается, Антонина Ивановна умирать и не думала: лукавая старуха просто заснула.

Поживиться за счет мнимой покойницы не удалось. Но налицо реальная покойница: умирает тетя Тебенькова. Миша и Тебеньков мчатся в город, где проживала тетя, но хотя она в самом деле умерла и ей было что оставить племяннику, она все завещала на детскую поликлинику. Итак, задача тети, пусть и покойной, довести до сведения зрителей вот какую концепцию: деньги следует зарабатывать собственным трудом. Расчет на чужое не доводит до добра.

На эту же концепцию работает и следующий эпизод: Антонина Ивановна поручила Мише безвозмездно передать в детский сад мешок яблок со своего участка. Получив мешок в свои руки, тунеядец, конечно, немедленно мчится на рынок, пытаясь яблоки продать, а деньги присвоить. Но общественность не дремлет. Где-то вдали мелькает официантка Люба. На территории рынка виднеется Антонина Ивановна. А главное — на страже дружинники. Если Люба и Антонина Ивановна к Мише не приближаются, лишь своим присутствием ненавязчиво напоминая ему и зрителю, что брать чужое нехорошо, то дружинники действуют более активно. Короче говоря, Мише не удалось привести в исполнение свой скверный замысел.

Сделав свое дело, дружинники исчезают, а взамен появляются новые эпизодические персонажи. Речь идет о сцене суда. В фильме «Меж высоких хлебов» был эпизод товарищеского суда. Здесь — обычный суд. Такого рода массовые сцены, где авторскую идейно-художественную концепцию поддерживают эпизодические персонажи, за этим только и появляющиеся, характерны для рецептурного жанра.



**Одни толкают Мишу на путь легкой жизни и пьянства, другие стоят на страже его морального облика. Интересно, кто победит в этой борьбе за человека?**



**Престарелая Антонина Ивановна и впрямь не дает спуску молодому тунеядцу**

Убедившись, что старуха обладает железным здоровьем и не умрет еще долго, Миша, подстрекаемый Тебеньковым, подает в суд: дескать, работал на старухином участке, а денег не получал. Но сцена суда кончается посрамлением тунеядца. Престарелая Антонина Ивановна жалобу предвидела (не в первый раз имеет она дело с тунеядцами и все их штуки знает!) и давно открыла Мише счет в сберкассе, куда и переводила заработанные им деньги. Предусмотрительная Антонина Ивановна чиста перед обществом, чего нельзя сказать о Мише.

В предыдущем фильме был эпизод с мнимым утопленником. Молодым Олесе и Диме, гулявшим у реки, почудилось, что утонул кладовщик Фомин, и они поднимают панику. И вот уже все село мчится к реке, а Фомин-то тонуть и не думал. Но там мнимый утопленник ни на какие концепции не работал и вся сцена была направлена исключительно на увеселение зрительного зала. А в фильме «Опекун» обе покойницы (как мнимая, так и настоящая) несут свою нагрузку, дружно работая на перевоспитание героя.

Непременный в произведениях этого жанра эпизод «Мечты или сны героя» присутствует и здесь. Но если Стручок видел в мечтах, как он отвергает коньяк, то мечты Миши не так светлы. Ему все еще мерещатся нетрудовые доходы... Он заселяет в мечтах владения Антонины Ивановны отдыхающими, с которых будет драть по рублю за спальное место. На экране появляются койки и гамаки, в них лежат по-курортному полураздетые эпизодические персонажи и поют куплеты. Пение, музыка, шорты, бюстгальтеры, голые ноги, обнаженные плечи, блестящие костюмы. Весь этот блеск, а также сольное и хоровое пение работают на ту же концепцию: нехорошо жить нетрудовыми доходами! Возникает, впрочем, вопрос: что именно предлагают авторы фильма? Снизить цены на койки? Или, считая, что сдавать койки безнравственно, авторы вообще предлагают курортникам ночевать где попало...

Будь фильм «Опекун» произведением иного жанра, у зрителя непременно появились бы и другие вопросы. К примеру: на какие средства ведет престарелая Антонина Ивановна свою широкую благотворительную деятельность? Плоды со своего участка она не продает, а дарит, койки курортникам не сдает... На какие же доходы ей удается кормить тунеядцев и открывать им счета в сберкассах? Однако к произведениям рецептурного жанра подобных вопросов возникать не должно. В эти реалистические детали жанр входить не может.

Другое следует поставить в упрек авторам. Вот сцена в вытрезвителе. Сама по себе мысль показать утро в этом учреждении возражений не вызывает. Раздетые пьяницы униженно кутаются в казенные простыни, эпизодические персонажи, изображающие представителей милиции, бросают суровые реплики: «Пить надо меньше!», «Вы свой авторитет в бутылке утопили!» Все работает на идейно-художественную концепцию о вреде алкоголя — тут ничего не скажешь! Но вот выясняется, что все четверо алкоголиков (не считая затесавшегося сюда тунеядца Мишу) являются людьми с высшим образованием, причем двое — актер и музыкант — принадлежат к интеллигенции художественной.

В произведениях рецептурного жанра действие развивается в заданном направлении, персонажи работают на концепцию, и из каждого эпизода (за исключением чисто увеселительных) зритель должен делать только верные выводы. Выводов спорных, сомнительных тут быть не должно. Какой же вывод напрашивается из данного эпизода? А вот какой: основным контингентом, ночующим в вытрезвителях, являются работники интеллектуального труда. Так ли это? Сошлемся хотя бы на предыдущий фильм, где пили горькую кладовщик, пожарник и дед Матвей, это не говоря о конюхе. Есть, таким образом, все основания полагать, что высшее образование и занятия искусством не непременно ведут к алкоголизму. Было бы неправильно связывать алкоголь обязательно с высшим образованием, связи тут, думается, никакой нет.

С этой же точки зрения беспокоит и сцена в кабинете председателя райисполкома. Изба, в которой живет самогонщик, должна быть снесена, он получит комнату в новом доме, а на месте избы будут построены детские ясли. Самогонщик не хочет комнаты в новом доме: он не сможет там предаваться своим преступным занятиям. И вот алкоголик Тебеньков и Миша обещают за сто рублей помочь самогонщику отстоять избу. Все трое идут в райисполком. В изобретательном мозгу спившегося интеллигента Тебенькова родилась мысль выдать избу самогонщика за историческую реликвию, за памятник старины. Подученный Тебеньковым, самогонщик говорит председателю, что в его избе ночевал Пугачев. Однако председатель, человек начитанный, знает историю, сведущ в географии, и ему известно, что в данном городе Пугачев ночевать не мог. Провести председателя не удалось. Избу снесут. На ее месте вырастет светлое здание детских яслей. На свалку старое. Дорогу новому. Тебеньков со своими выдумками посрамлен. Самогонщик тоже.

Вопросы поставлены с присущей жанру резкостью: что важнее — старая изба, в которой варят самогон, или светлый дом для малюток? Что лучше: продавать яблоки или дарить их все тем же малюткам? Что правильнее: завещать свои сбережения алкоголику или завещать их детской поликлинике? Итак: везде на одной чаше весов интересы детишек, а на другой — интересы разных темных личностей.

Эти контрасты чрезвычайно характерны для рецептурного жанра. С его непременным неверием в мыслительные способности зрителя. Зритель рассматривается мастерами рецептурного фильма как существо малоразвитое, неспособное самостоятельно понять, что хорошо, а что плохо. Дети — это всегда хорошо, это бесспорно, вот с какой целью они и привлекаются. В данном фильме привлечением детей, быть может, несколько злоупотребляют: тут и детская поликлиника, и детский садик, и ясли. Странно, что не возник еще и родильный дом. Но, в конце концов, все это вполне в духе жанра, беспокоит другое.

А не станут ли некоторые зрители, посмотрев сцену в кабинете председателя райисполкома, с подозрением относиться к деятельности Общества охраны памятников старины? Вопрос о том, когда следует предпочесть новое старому, а когда старое новому,— вопрос сложный, и односложные ответы, находящиеся, так сказать, в русле жанра, лишь внесут сумятицу в голову зрителя. Рецептурный жанр вообще не должен затрагивать такую сложную и тонкую область, как охрана памятников старины.

Авторы фильма «Меж высоких хлебов» куда

скромнее: за рамки жанра не выходят, на сомнительные выводы зрителя не толкают. Сатирические стрелы фильма бьют только в верную цель. Например, приехав в город, Стручок не может утолить жажды: автоматы не работают, у цистерны с квасом огромная очередь. А вот вином и водкой торгуют без очереди. Вывод: отдельные недостатки в работе городского хозяйства толкают жаждущих на путь алкоголизма. Ну пусть это несколько преувеличено, но автоматы и в самом деле часто не работают, и кваса не хватает — критика, таким образом, справедлива. А главное здесь то, что авторы крепко держатся своей основной темы, настойчиво твердя о губительности алкоголя, и в сторону зрителя не уводят.

●

В заключение хочется сказать, что авторы и того и другого фильма (несмотря на отдельные недостатки последнего) рецептурным жанром овладели, работают в нем умело, и их произведения несомненно будут приняты зрителем так, как они того заслуживают.

## Добрые улыбки искусства

*Ю. Айхенвальд*

**«Две улыбки». Сценарий и постановка Я. Сегеля. Оператор И. Зарафьян. Художник Е. Галей. Композитор Е. Адлер. Звукооператор А. Голыженков. Редактор Н. Торчинская. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1970.**

На экране появился шпрехшталмейстер — безусловно знакомый нам персонаж — и объявил...

Но еще не выслушав, что же скажет он, ведущий цирковую программу, мы предощущаем близость пока что неведомого нам фильма иному искусству, иной эстетике. Цирк! Вечный праздник вечной молодости, акробаты и жонглеры, клоуны, силачи, дрессировщики, загадочные фокусы, лихая вольтижировка, полеты под куполом, всплески оркестра, сухая барабанная дробь — цирк, панорама человеческих возможностей, счастливая и свободная игра от избытка сил. Вспоминается сумбурная пестрота давних впечатлений. Вернее, хочется что-то припомнить, к чему-то вернуться, разобраться в чем-то... А чего хочет автор начавшегося кинопредставления?

Тем временем шпрехшталмейстер объявил программу: будут показаны «Выкрутасы», в коих заняты такие-то и такие-то артисты.

Так началась первая новелла фильма — первая «улыбка», если иметь в виду данное автором в общем названии картины определение ее интонации, а может быть, и жанра.

Проплыли ряды циркового амфитеатра, на арену вышел знаменитый венгерский иллюзионист, выстрелил вверх из волшебного пистолета со стволом-раструбом, а объектив выхватил восхищенную зрелищем девочку, потом показал сидящего с ней рядом отца. Тот что-то вспомнил — всмотрелся в иллюзиониста и прикрыл ладонью глаза — это еще одно вступление, настраивающее на то, что главное где-то впереди и близко. А в кадре — пестрота нахлынувших воспоминаний, отчетливых, хоть и не связанных между собой, возвращающих к реальности прошедшего. Цирка нет и в помине. Мелькают картины войны: вот форсируют реку, вот вздымаются разрывы, вот проходят советские солдаты по улицам отбитого у фашистов венгерского города.

И наконец — замерла камера, будто сосредоточилась на том, что хотелось вспомнить, выделить, остановить. Мы видим лицо юноши, напряженное, в зыбких отблесках свечей. Словно выхваченные беглым взглядом человека, видны интригующие детали обстановки: рыцарские доспехи, рамы старинных картин, сводчатые потолки. И опять перед нами юношеское лицо, внимательное, напряженное, среди язычков огня.

Все выясняется просто: младший лейтенант Капустин развлекает свой взвод, разместившийся на отдых в старинном дворце, а киноаппарат воспроизводит, пока еще как бы извне, воспоминания седого человека, который, увидя венгерского иллюзиониста в московском цирке, что-то такое начал вдруг рассказывать своей маленькой дочери.

Но зрителю эта новелла рассказывает значительно больше, чем может сказать дочери охваченный воспоминаниями отец. Мы видим, как младший лейтенант Капустин (его играет молодой актер В. Троян) в кирзовых, прошагавших пол-Европы сапогах безрезультатно пытается пройти, как в детстве, как в цирке, по натянутой над полом проволоке. Не выходит — разучился. Да и затея как будто не по времени: майор, дежурный по части, приказывает Капустину прекратить все эти «выкрутасы». Взводному вздумалось по проволоке ходить, а вот знает ли он, куда эта проволока ведет?.. Что ж, по-своему майор прав. Но ведь что, собственно, такое — эти «выкрутасы»?

Вновь звучит обидное словечко в тот момент, когда юный солдат вешает котелок с кашей на бронзовую руку Дианы-охотницы. Почему бы, в самом деле, древнегреческой богине не покормить советского солдата, прогнавшего варваров из этого дворца? Но старшина, заметивший непорядок, делает солдату замечание. «Ты эти выкрутасы брось!» — говорит он.

Со старшиной мы познакомимся ближе. По возрасту он самый старший во взводе. Война, видать, принесла ему много бед, измучила, ожесточила. Потому внимание, с которым Капустин и ребята из его взвода рассматривают старинное оружие, статуи, картины, непонятно ему, да и сами эти предметы, решительно не нужные на войне, для сурового старшины сплошные «выкрутасы».

Повествовательные излишества перегружают воспоминания, утяжеляют новеллу. Но есть здесь эпизоды, дорогие памяти каждого из нас.

Молоденький солдат за роялем говорит товарищу о будущем. Он уверен, что вернется с войны живым. И это уже ни с какой точки зрения не «выкрутас». Это естественная вера в жизнь, интуитивная надежда на молодость, которая, словно волшебный конь в сказке, отовсюду вынесет. Из этого молодого избытка сил и вырастает, как цветы из земли, все то, что кажется старшине «выкрутасами». Но жив ли тот солдат? Молодость ведь не обладает даром спасать от пули...

Множатся, ветвятся образы воспоминаний. Не удалось младшему лейтенанту потешить взвод цирковым номером. Тогда он просто рассказывает товарищам о цирке, о своем раннем детстве — его родители были цирковыми артистами.

Кадры, передающие воспоминания Капустина о детстве, сняты в манере немого кино, и этот стилистический ряд передает особый характер происходящего — давнего, едва памятного. И само содержание кадров причудливо, неожиданно: вот женщина-атлет в пышном, каких теперь не носят, цирковом костюме быстро-быстро поднимает штангу; вот маленький мальчик кормит доброго слона, которого, наверное, зовут Джумбо; вот сидит огромный силач, снятый со спины, а перед ним тоненькая девочка балансирует на шаре... Ассоциации — живописные, литературные, неопределимо общие реминисценции — объединяют отрывочные картинки воспоминаний в некое законченное лирическое целое.

Волшебное искусство цирка открылось нам по-новому: не демонстрацией человеческих возможностей, а красками жизни, которую грозила стереть война. Но память жива. И надежда жива. И много значат для нас чистота и сила незабываемых впечатлений детства.

А когда младший лейтенант Капустин засыпает, то видения его юношеского сна возникают в стилистике цирковой пантомимы: память оживает музыкальной пластикой движения. Весенний сон: подкравшаяся сзади девушка закрывает ладонями глаза юноши, ускользает от него, оказывается впереди, и он идет за ней, а она каким-то чудом оказывается позади, снова закрывает ему глаза и, неуловимая, манит юношу за собой. Затем этот сон прерывается чрезвычайным происшествием: в подвалах дворца старшина поймал то ли шпиона, то ли диверсанта.

Плохо пришлось бы подозрительному незнакомцу, пойманному с оружием в руках. Тем более что оружие было загадочным — пистолет со стволом-раструбом. Впрочем, когда младший лейтенант и незнакомец объяснились на международном языке циркового искусства,

все стало на свои места. Иллюзионист, тот самый, который много лет спустя выступит на московской арене — помните начало новеллы? — явился сюда, в замок, чтобы достать спрятанную бутафорию: немцы ушли, теперь искусство снова будет нужно.

Солдаты вместе с командиром и старшиной спустились в сводчатый подвал, силой искусства превращенный в цирковую арену.

— Выкрутасы же ведь! Выкрутасы! — с тоской приговаривал старшина, глядя на удивительные номера, которые показывают поочередно фокусник и младший лейтенант Капустин. Тоскует старшина, потому что чувствует, как от счастливого, веселого искусства оттаивает душа, а ей еще рано оттаивать: война, обрушившаяся на него тяжкими потерями, еще продолжается.

А младшему лейтенанту грезится наяву, что за покрывалом, которое приподнял иллюзионист, вдруг оказалась девушка из его воспоминаний, из его весеннего сна. Искусство дарит герою мечту, сохраняет живыми впечатления бытия. Искусство жизнетворно.

Финальный кадр: на арене, залитой праздничным светом, удивительный волшебник из пистолета с раструбом стреляет живыми голубями. В восторге смотрит на него девочка, а рядом с ней — отец, постаревший Капустин, который некогда выручил волшебника, потому что понял его, понял язык доброго искусства.

Благородны идеи первой новеллы Якова Сегеля. Одно смущает: «Выкрутасы» легко поддаются пересказу, исчерпываются им — новел-

«Две улыбки». «Выкрутасы». Капустин — В. Троян, майор — Ю. Чекулаев





«Две улыбки» «Выкрутасы». Фокусник — М. Ширвани

ла однозначна, к размышлениям не ведет. Зато вторая новелла фильма — искусство не только ясное, но и глубокое.

Вторую «улыбку» автор назвал «Бабушка и цирк». Здесь тот же сюжетный ход: бабушка рассказывает о цирке своему внуку.

Собственно, цирк — акробаты и клоуны, дрессировщики и шпагоглотатели, волшебные фокусы и виртуозные кульбиты — все это мало занимает бабушку. Да и в цирке она была один-единственный раз давным-давно, в те времена, когда, представьте себе, чарльстон был не модой на воскрешенное прошлое, а новомодным танцем. И внука — вот этого тощего веснушчатого мальчика, которого она очень любит,— тогда и в мыслях не было. А сейчас он мешает бабушке решать кроссворд и просит и ноет: пойдем в цирк.

Цирк? Полвека назад ее уговорил пойти туда молодой человек — ухажер, потом жених, муж, отец, наконец, дедушка, которого теперь уже нет на свете. А цирк — неужели он еще нужен кому-нибудь?

И бабушка (ее роль остро и в то же время лирично играет Л. Добржанская), которую теребит своей просьбой внук, вспоминает того молодого человека — дедушку, конечно. И на стене оживает фотография: молодой человек в канотье и девушка в круглой шляпке с бантиком и в платье с оборочками танцуют чарльстон. Эта сценка тоже снята в стилистике немого кино, чьи образы в эстетическом целом фильма и есть язык воспоминаний.

Чарльстон выглядит смешно. Но как только




«Две улыбки». «Бабушка и цирк». Молодая бабушка — Л. Алешникова, молодой дедушка — А. Миронов

фигуры героев застывают в движении, уменьшаются, вновь становятся фотографией, делается грустно: сопоставление оживших на мгновение воспоминаний и нынешней бабушкиной жизни напоминает о драматической стороне человеческого бытия. Какой бы благополучной ни оказалась старость, о прошедшей молодости всегда думается с грустью. Время жизни уходит неслышно, невидимо, но и безжалостно.

Стилистический ряд старинного кино во второй новелле несет функцию несколько иную, чем в первой. Когда перед входом в нынешний цирк (туда бабушка отправилась крайне неохотно) она рассказывает внуку о памятном ей посещении цирка с «молодым дедушкой», мы видим не короткие кадры воспоминаний, а как будто целый, хоть и короткометражный фильм, средствами Великого Немого передающий атмосферу бабушкиной молодости. И здесь эти средства использованы во всей своей полноте: даже номера кадриков мелькают где-то в уголках, а титры снабжены и «ятями» и «ерами».

...Семенящей кинопоходочкой к худенькому молодому человеку в белом костюме и в шляпе-канотье подходит толстый пожарник в шлеме с рыцарским сверкающим гребнем.

Титр по затемнению: «Здесь не курятъ».

В кадре молодой человек со всеми старинными кинопризнаками рассеянности (артист А. Миронов отлично воспроизводит мимическую технику немого кино) не знает, куда деть папироску.

Титр: «Извините».

Пожарник монументальным жестом берет из рук оторопелого бабушкиного жениха папироску.

Жених бежит за невестой в цирк.

Пожарник сует папироску в рот и с удовольствием затягивается.

Не только содержание кадров и техника съемки, но и логика построения киноповествования воскрешает старинное кино, придавая достоверность и реальность бабушкиным воспоминаниям, причем лиризм их оказывается чуть ироничным и грустным: каким бы смешным ни казалось прошедшее, его уже никогда не вернешь!

Комическое становится трогательным, потому что напоминает о вещах совсем не смешных. Мы с бабушкой, которая не любит цирк, грустим о невозвратном, о молодости. Где сейчас тот старинный маленький цирк с допотопными клоунами Ку-Ку и Селестеном? Где загадочный человек, полвека назад изумлявший публику тем, что передвигался по канату вверх ногами, подпрыгивая на голове?

Но эмоциональные переходы в этой новелле незаметны и легки. Грустная улыбка исчезает, потому что становится вдруг очень смешно: бабушка, как выясняется, с тех пор все еще возмущена странным человеком, который ловко стоял на голове. «Что было бы, если бы великий ученый стоял на голове? Великий композитор встал бы вдруг на голову? Разве для этого дана голова человеку?» — спрашивает она.

«Две улыбки». «Бабушка и цирк». Бабушка — Л. Добржанская, внук — Андрюша Гусев



Эти риторические вопросы проиллюстрированы ироническими кадрами: кланяясь на аплодисменты, композитор с львиной, как у Бетховена, шевелюрой вдруг изящно становится на голову на полированной крышке концертного рояля... Мальчик улыбается: очень может быть, что все это представилось не бабушке, а именно ему. Возможно, впрочем, что им обоим — просто внука эти «выкрутасы» веселят, а бабушку возмущают.

Бабушка рассказывает, какие непереносимые ужасы происходили в старину на цирковой арене, и мы видим, как жеманная девушка (Л. Алешникова), дедушкина «голубая мечта», падает, немо ахнув, в обморок: полуголый дервиш по имени Омар Монтескье проглотил кинжал, за ним — ятаган, потом... нет, смотреть дальше не хватило сил. И «молодая бабушка» ушла из цирка, увела за собой тяжко вздохнувшего по этому поводу «молодого дедушку». Так было.

Теперь бабушка и внучек пришли в новый цирк. К счастью, цирк изменился. Представление открывается дружным этюдом художественной гимнастики. Бабушка довольна: почти как балет! Почти как искусство!.. И надо же — в этот миг шпрехшталмейстер объявляет лауреатов международных конкурсов, заслуженных артистов Ку-Ку и Селестена! Пожалуй, для нас это так же неожиданно, как и для бабушки. Ведь мы в душе своей уже распрощались навеки и с этими клоунами и с Великим Немым — и вдруг этот курьезный сюрприз!

«Искусство вечно, жизнь коротка»,— говорили древние римляне. Образованная бабушка знала, конечно, античную точку зрения. Теперь и она и мы с ней вместе убедились, как римляне были правы.

А следом — новое потрясение: тот самый, из немого фильма памяти, человек, стоявший вопреки здравому смыслу на голове, вышел на арену. И снова он, но поседевший и заслуженный, стоит на канате на голове, передвигается по канату на голове, даже приспособив к шлему ролик, стремительно катится на голове по канату под бравурную музыку циркового оркестра!

А может быть, хоть люди стареют, болеют, искусство остается в них вечно молодым? И, может быть, молодость не имеет возраста: стареет человек, а свойство быть безрассудно юным остается при нем?

И к бабушке приходит сожаление, что ей ни разу за всю жизнь не пришлось «постоять на голове» — вопреки здравому смыслу! И бабушка как будто помолодела, увидев так и не состарившееся искусство своей юности: к удивлению внука, она решила идти домой пешком. Пешком!.. И тут наступил момент, когда ощущение вечно живой молодости получило особое и неожиданное воплощение: бабушка увидела на нынешней людной улице среди толпы себя — молодую, в шляпке с бантиком, в белом платье с оборочками. Та, «молодая бабушка» убегала, а бабушка нынешняя спешила за ней, бежала, звала. Останавливались автомобили, сторонились люди, удивленный внучек едва поспевал за бабушкой, а бабушкина молодость, теперь уже не чувствительная жеманница, а свободная и вечная весна, все уходила и уходила, манила за собой и наконец, обернувшись, улыбнулась и махнула рукой — то ли прощально, то ли приветливо, а скорее всего, и приветливо и прощально сразу.

Новелла, начатая иронически, завершилась поэтическим символом, и грустным и обнадеживающим в одно и то же время: грустным — потому что люди старятся, обнадеживающим — потому что молодость, уходя от них, манит, остается с ними. Реальность и лиризм воспоминаний слились воедино в этих финальных кадрах, ставших свежим, цельным и неожиданным поэтическим обобщением людской судьбы.

Людям нужно ощущение молодости в себе, молодости — путеводительницы и спутницы. Пережить вместе с автором фильма это ощущение — значит еще раз почувствовать счастливую уверенность в себе, человеке.

# Дар «родственного внимания» к природе

*В. Комиссаржевский*

**«Черная гора». По мотивам рассказа Ходжи Ахмада Аббаса. Сценарий и постановка А. Згуриди. Главный оператор Н. Юрушкина. Композитор А. Локшин. Звукооператор А. Кулаков. Редактор В. Руссо. «Центрнаучфильм», творческое объединение «Орбита» — Общество детских фильмов Индии, 1971.**

Вышло так, что, вернувшись домой после просмотра нового фильма А. Згуриди, я открыл томик Рильке, который вышел как раз в те дни... «...Страшно одиноким чувствуешь себя среди деревьев, которые цветут, и среди ручьев, которые текут мимо»,— прочел я на первых же страницах книги. Жизнь «безучастная к нам, не замечающая нас, празднующая свои праздники, за которыми мы, словно случайные, иноязычные гости, наблюдаем не без некоторого замешательства».

Наверное, это неправильно, «сталкивать» известного советского кинематографиста и «трудного» лирика начала века. Но что же делать, если фильм и эти строки встретились и смонтировались в моей голове в ту пору, помогая странным сочетанием своим, а вернее, несовместимостью своей в чем-то по-новому понять мир Александра Згуриди. Мир художника, который хотя и сохранил в себе способность жить, «полностью предаваясь событиям леса и неба», но, в отличие от печальных детей и одиноких скитальцев Рильке, старается приблизить природу к человеку, отнюдь не чувствуя себя в лесу заброшенным и чужим.

Ни в одной из своих картин не был Згуриди «случайным гостем» природы, никогда мы не чувствовали, что для него «иноязычен» ее рассказ, никогда его ленты не несли в себе холода отчужденности человека от своей колыбели. Наоборот! Его пленительная «Лесная быль», с которой он так счастливо вошел в наш кинематограф, может быть, потому именно так неотразимо покорила нас своим обаянием, что это было, как любил говорить Михаил Пришвин, обаяние «родственного внимания» к природе, что перед нами на экране возник маленький, работящий народец — бобры, которые, совсем как дровосеки, валили деревья, строя свои города, рыли каналы, сплавляли лес, любили своих подруг и детенышей, терпели лишения и время от времени погибали точь-в-точь как люди.

«В природе рождается человек, и потому мы часто говорим: мать-природа. В природе человек умирает от нападения на него видимых и невидимых врагов. Значит, природа человеку и мать и злая мачеха. С этого начались все наши сказки». Так определил свою «диалектику человека и природы» Пришвин. Згуриди работает в природе, выступая то как исследователь, то как пропагандист насущно важных для жизни природы и общества идей, но и ему не чужды ее сказки, ее чудеса.

Самым большим чудом для А. Згуриди во всех его фильмах было, есть и, как мы думаем, всегда будет чудо рождения, чудо возникновения новой жизни, ее приход в мир.

...Стоит, как зачарованный, сиреневый лес в весенней полой воде. Кричат, уморительно раскрывая клювики, птенцы в гнезде, запрятанном в листьях. Разомлевшая от солнца и счастья олениха вылизывает языком мокрого, только что появившегося на свет олененка.

Золотистые, доверчивые глаза оленя.

Стрекоза, трепещущая на цветке.

Солнечные блики, сквозь листву падающие на оленью лёжку.

И наконец — олененок среди цветущего поля ромашек.

И тревожные, грозовые тучи, постепенно заволакивающие небо. Красота в лесу должна быть всегда начеку... Эта монтажная фраза воспринимается как стихи, хотя А. Згуриди, кажется, никогда не декларировал своей приверженности к поэтическому кинематографу. Его поэзия естественно рождается из его исследования и его любви. Даже когда он и его неизменный соавтор оператор Нина Юрушкина снимают не грациозных красавцев с ветвистыми рогами, а тучных клыкастых кабанов. И если в эпизоде возникает тема детства —

маленькие дикие поросята покажутся нам так же прекрасны, как олени.

Помните, как во время смертельной драки двух могучих кабанов в «Лесной симфонии» испуганные детеныши стремглав улепетывают под защиту матери — они так же милы нашему сердцу, как и сказочные оленята. Столь же эмоционально, художнически воспринимает А. Згуриди и ту жестокую борьбу за существование, которая идет в природе.

Ученые-натуралисты говорят нам: волк, преследующий бегущего оленя, совсем не чувствует злобы, он отнюдь не агрессивен: он просто обязан позаботиться о своем обеде, испытывая при этом кроме естественного чувства голода примерно то же самое, что испытываете вы, заходя в продовольственный магазин, чтобы купить что-нибудь для дома. Наверное, это так. Я не специалист и не берусь судить, насколько это справедливо. Но когда видишь, как по зимнему лесу, проваливаясь по брюхо в снег, оскалив желтые зубы и высунув жадные языки, стая волков преследует, настигая, обезумевших от ужаса оленей, когда видишь, как один из серых убийц уже вспрыгнул на спину обреченной оленихи и впился ей в холку,— когда видишь все это, трудно думать о «благородной» незлобивости волка и о том, что ему, в конце концов, тоже надо пообедать.

Перед нами убийство, насилие, зло, которое каждую минуту угрожает прекрасному и доброму миру великого разнообразия трепещущей, ликующей живой плоти природы. Згуриди не хочет быть всепрощающим, он осуждает, он гневается, он не безразличен к тому, что волк и кобра тоже должны «закусывать» время от времени оленями и людьми...

Из фильма в фильм его преследует, как неумолимый лейтмотив, один и тот же по смыслу кадр. В нем меняются «персонажи», но не меняются его характер и его призыв. В одном случае это «черная ведьма»— пантера и мирные тапиры, тигр и телка буйвола («Черная гора»), в другом — лиса и утки, олени и волки («Лесная симфония»), но даже пластика, даже мизансцены эпизода, по существу, здесь неизменны: собирающийся к прыжку зверь, бросок, хрип, кровь, смерть — и безнаказанный хищник, неторопливо уносящий свою добычу в чащу.

Для автора фильма эти кадры не зарисовки с натуры, не «рассказы о животных» добросовестного натуралиста. Это призыв к бдительности в мире природы, полном опасностей и беды.

Помню, что особенно сильное в этом смысле впечатление произвел на меня соответствующий эпизод из «Зачарованных островов», где речь идет о драконе с острова Комодо. Напряженнейшие секунды ожидания чудовища, и вот откуда-то из-за камня, неуклюже переваливаясь на сморщенных, но еще сильных лапах, волоча за собой хвост доисторического ящера, пронзая воздух острым, как лезвие, змеиным жалом, медленно поводя маленькой головой, движется дракон, почуявший запах оленятины, спрятанной как приманка в камышовой ловушке.

Я вижу его мертвые глаза, в которых застыли миллионы лет. Мне кажется, что он сделан из металла, скорее всего из старой бронзы, и еще мне кажется, что его написал Пикассо, что это какой-то новый персонаж «Герники», что это сама война на металлических, когтистых лапах крадется к плоти прекрасного оленя и сейчас будет терзать его, упиваясь кровью...

Так, уже в своих исследовательских и натурфилософских лентах А. Згуриди, по существу, вольно или невольно вступал на территорию тех аллегорических иносказаний, которым он целиком посвятил свой новый фильм «Черная гора», снятый им по мотивам одноименного рассказа Ходжи Ахмада Аббаса совместно с индийскими кинематографистами.

...«Черная гора» — это история мудрого слона, по имени которого назван фильм, и его единственного сына по прозвищу Грозовая туча. А. Згуриди начинает эту историю привычно для себя, как бы «перевоплощаясь» в слоненка и вместе с ним входя в причудливый мир джунглей. Вместе с сыном Черной горы создатель фильма видит, как медведь лакомится вкусными термитами, с удивлением

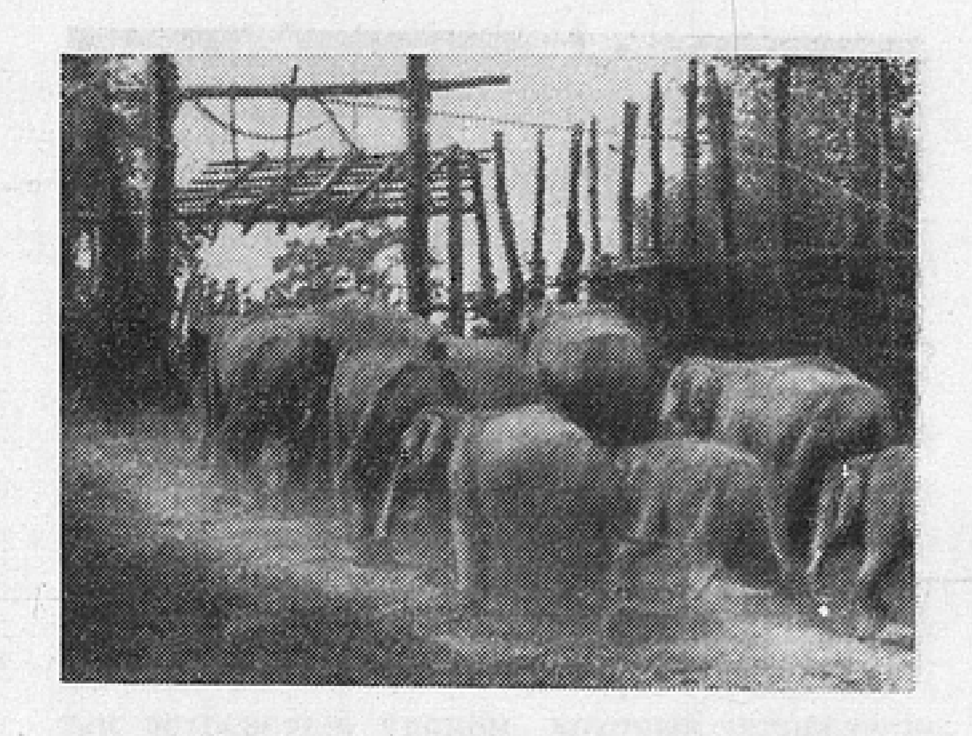
следит за ловкостью рыжих обезьян, летающих между деревьями, удирает от пчел после неудачной попытки попробовать дикого меда в дупле, чуть не натыкается на крокодила с оскаленной пастью, эдаким бревном лежащего в реке, и долго, замерев от восторга, любуется дивным хвостом павлина, неправдоподобно прекрасным, как песни «Махабхараты». Свежесть восприятия детства, впервые осваивающего подаренный ему мир, и обостренная жадность взгляда художника, попавшего в новую для него сферу наблюдений, здесь счастливо совпадают, придавая началу картины ту естественную простоту и прозрачность повествования, которая так дорога в сказке.

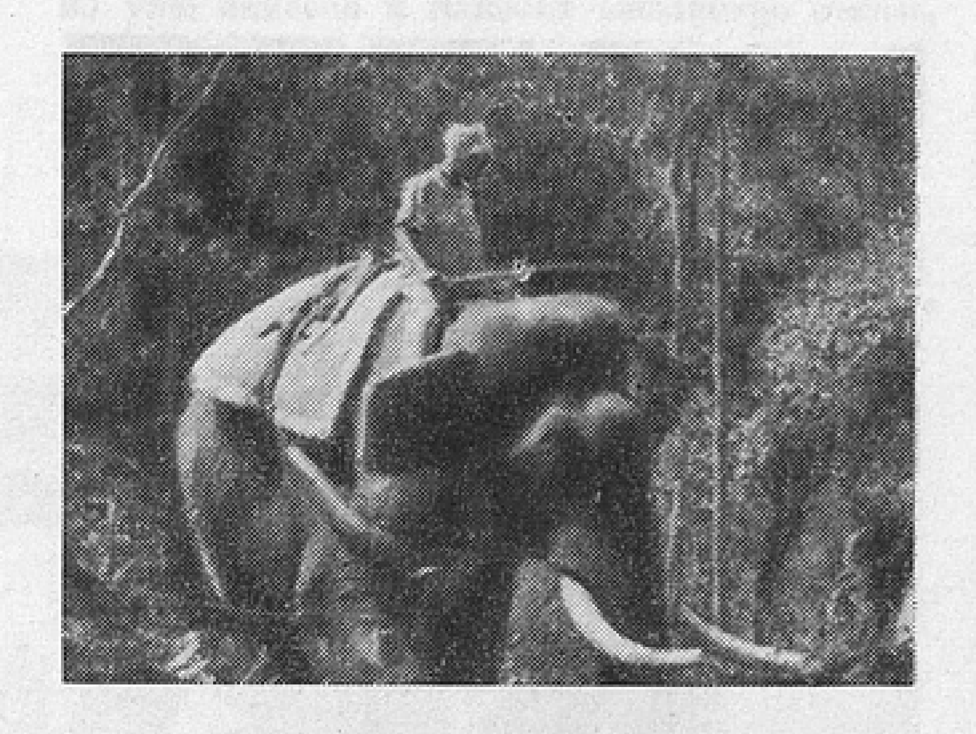
Но вот детство кончается, и в жизнь Грозовой тучи впервые приходит беда. Засуха! Там, где было озеро, теперь серая пустыня. Понуро плетется стадо слонов. Хоботы по привычке ищут воду, а ее нет, и тогда животные упрямо и жадно буравят песок в поисках влаги. Но вместо воды из земли удается высосать лишь глотки грязи. Слон вздымает хобот к небу и оскорбленно и гневно трубит, чтобы затем упасть мертвой громадой на серый песок...

Следующий эпизод раскрывает нам суть замысла фильма.

Во время праздника в деревне, в тот час, когда мужчины, соревнуясь, бегут по прибрежной воде и, смешно падая в поток, бегут дальше, а деревенские танцовщицы в лиловых и алых одеждах так красиво и ловко переплетают пальцы рук и ног, что начинают казаться древними богинями в храме,— в этот час в деревню врывается бешеный слон.

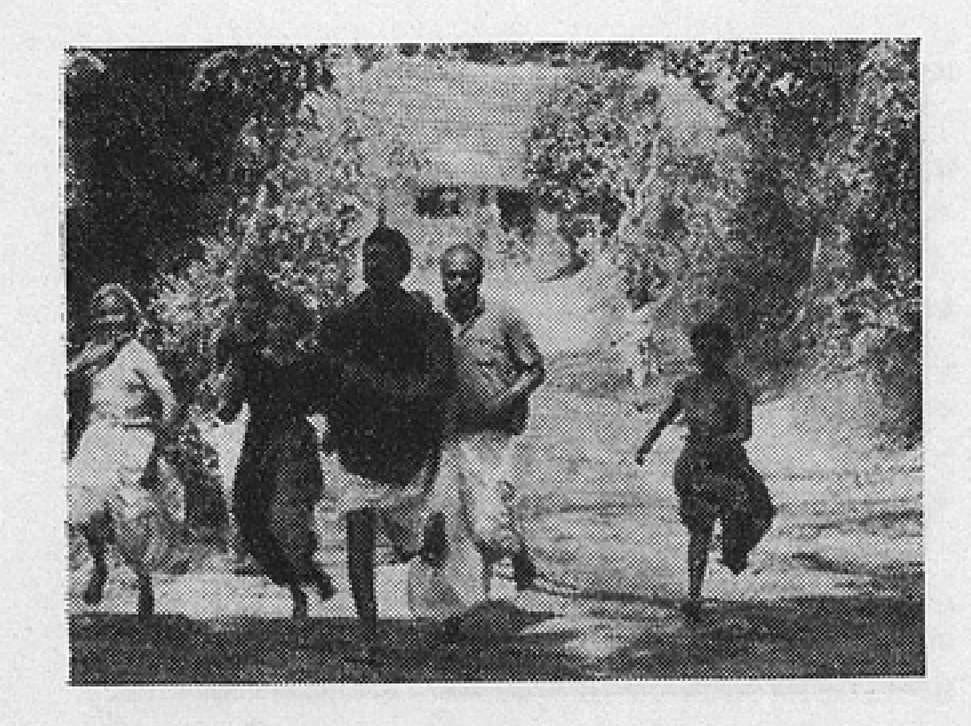
Хотя у меня есть претензии к слону как к «актеру» (мне он показался недостаточно бешеным, что в данном случае существенно для самой сути эпизода) и хотя некоторая натуралистичность деталей, на мой взгляд, выпадает из жанра притчи и сказки — общее режиссерское решение этой важнейшей сцены закономерно подвело меня к пониманию авторской метафоры. В какой-то момент, когда по деревенской дороге бежали в панике люди, когда слон, как танк, рушил дома, когда в черных клубах пыли метался скот, я понял: это война... Бешеный слон, зараженный «безумием





«Черная гора»

человека»,— это война. Люди образуют цепь и идут облавой на слона, для того чтобы загнать его в клетку, обуздать, укротить и, если надо, то и послать ему в лоб пулю, лишь бы это опасное безумие не распространилось, как пожар в джунглях. Вовлеченный в образный, метафорический строй картины, я жду, как будут развиваться дальше события, чем закончится сказка. Мое ожидание будет вознаграждено сильным драматическим финалом, я увижу еще ряд превосходно снятых эпизодов. Чего стоят одни только кадры, где привязанный веревками слон тщетно пытается разорвать путы. Глядя на эту «мощь у немощи





«Черная гора»

в плену», трудно представить себе более впечатляющий символ рабства. И вместе с тем в этой части фильма происходит какой-то странных сдвиг, интонация его меняется, камера начинает интересоваться чем-то иным, что само по себе, вероятно, заслуживает исследования, но в данном случае несколько сбивает меня с толку. Те же самые люди, которые только что, составив единую цепь, как герои мифа, шли на единоборство со слоном, пораженным демоном безумия, неожиданно предстают перед нами вполне житейскими, крайне несимпатичными, окрашенными одной краской жестокости бытовыми персонажами. Милая, но, пожалуй, все-таки несколько традиционно-сентиментальная история дружбы мальчика со слоном тоже, как мне показалось, не «приживается» до конца в напряженной атмосфере трагедийной притчи Аббаса. Недаром на нее нет даже намека в его рассказе, который сразу же начинается с мучительного, трагического выбора, возникшего перед Черной горой: дать войне погубить людей и лес или, во имя спасения их, убить собственного сына, чей мозг омрачило безумие. Люди в рассказе Аббаса «за кадром». В этом есть своя художественная логика, ибо (как это часто бывает в сказке, аллегории и притче) Аббас именно зверям поручил разыграть свою поучительную драму войны и мира.

Когда в первой половине картины А. Згуриди одну лишь строчку писателя, посвященную детству слоненка, разворачивает с присущей ему наблюдательностью и образностью мышления в целую симфонию открытия мира, он одерживает полную победу.

Занявшись же бытом и, так сказать, организацией труда индийских охотников на слонов, он забывает о жанре своего повествования, и это тотчас же, на мой взгляд, сказывается на цельности стилистики ленты.

А вот когда человек возникал в мире Александра Згуриди в добром соответствии с интонацией всего фильма, его роль становилась весьма значительной. И тогда в его картинах весьма лаконично решенное присутствие человека кардинально меняло философию всей вещи.

Если залп, раздающийся «за кадром» в «Бемби» Уолта Диснея, говорил нам о том, что человек несет в прекрасный мир цветов и оленей лишь разрушение и смерть, то ненадолго появляющийся на экране в «Лесной симфонии» или «Зачарованных островах» человек-натуралист был спасителем зверя, неустанным исследователем и защитником природы.

Может быть, лучшие, ставшие «классиче-

скими» кадры згуридиевских лент связаны с этим благородным вмешательством человека в исход лесных драм.

Помните: лесная поляна, и по ней беспечно и упоенно, в предчувствии весенних любовных игр носятся молодые олени. А в кустах голодная рысь уже готовится к прыжку. Еще мгновение — и повторится то, что мы не раз уже видели в фильмах А. Згуриди: удовлетворенно урча, хищник поволочет свою жертву в лес. Но молодой охотник вовремя посылает пулю — и олени спасены. Великолепно, в точном ключе фильма снят исследователь-оператор, подползающий с камерой в «Зачарованных островах» почти к самой морде свирепого дракона. Мы покорены профессиональным и человеческим бесстрашием этого кинематографиста и его коллег. И, наконец, захватывающая сцена из финала этого же фильма, сцена погони, когда волки настигают летящих по степи сайгаков, но в последнюю минуту люди с вертолета спасают от волчьей стаи этих редких, вымирающих животных.

Во всех этих фильмах введение человека в жизнь природы оправдано высокой гуманистической мыслью и поэтому волнует, кажется необходимым.

У Бредбери в одном из рассказов примятая ногой в доисторические времена мошка дает о себе знать в изменениях общественной жизни, происходящих спустя миллионы лет на земле. В этом фантастическом преувеличении таится огромный смысл. Недаром мир сегодня так встревожен уроном, который человечество уже нанесло и наносит ежедневно лесам,

«Черная гора»



озерам, животным, воздуху, которым дышит, и прежде всего самому себе.

Против этого «безумия человека» и восстают фильмы А. Згуриди. Они исследуют и обличают. «Стой! Неужели ты не видишь, как прекрасны эта птица, этот олень, эта серна, этот цветок! Не уподобляйся хищнику, не уничтожай их, если они исчезнут, мы все станем беднее!»

И это не только призывы доброго сердца. В Директивах XXIV съезда партии записано об ответственности каждого из нас за «воспроизводство растительного и животного мира». Скупая научная формула, но за ней подлинно поэтическая программа действий!

И еще: фильмы Згуриди, в которых птицы без всяких виз летят из наших северных краев на другие континенты, а затем с приходом тепла возвращаются в старые гнезда, дают нам возможность почувствовать многоликое единство мира, осознать себя «землянами», жителями одной небольшой, не везде еще разумно устроенной, но прекрасной планеты Земля.

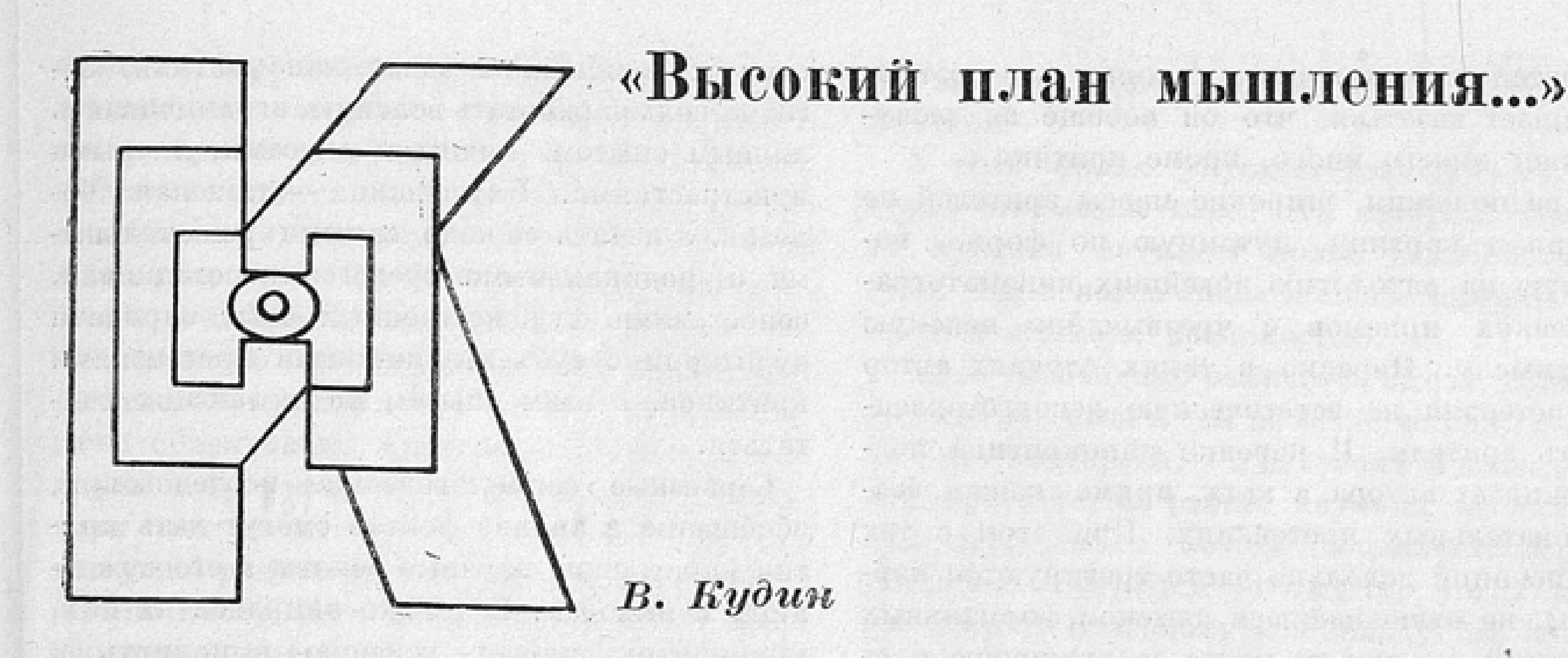
А. Згуриди влюблен в нашу русскую природу, но его также кровно волнует и судьба какой-нибудь новозеландской птицы веги или австралийского сумчатого медведя коала. Он умеет всюду видеть прекрасное и ненавидеть то, что противостоит Земной Красоте,— смерть и войну.

Вот почему он поставил «Черную гору» Ходжи Ахмада Аббаса.

...Финал фильма, снятый в полном соответствии с духом этой возвышенной притчи индийского писателя, полон драматизма. Сын Черной горы, некогда воспринимавший мир как праздник, поражен безумием. Он несет в джунгли гибель, пожары и смятение. Слон-отец понимает, как он опасен. Судьба сводит их вместе в этот решающий для леса и для всего их племени час. Неподвижно стоят друг против друга две лилово-черные громадины. Мы ясно видим горечь в глазах Черной горы. Эта пауза дает нам возможность подумать: как по-разному может быть использована сила! Мы видели, как слон давит ядовитую кобру, спасая ребенка, и были свидетелями того, как ребенок гибнет, раздавленный слоновьей пятой обезумевшего гиганта.

Черная гора принимает мучительное, но единственно возможное для него решение: он жертвует сыном, чтобы спасти лес. Удар. Бивни старого слона обагряются кровью, и он медленно удаляется в джунгли...

«Черная гора»— фильм, в известном смысле представляющий некое новое «измерение» в мире Згуриди, фильм, в котором он талантливо использует и уже открытые им ранее тропы и, порой, как всякий путешественник, сворачивая в сторону в поисках дороги, он затем неуклонно идет вперед и вступает на новый, прежде неведомый для себя материк.



# «Высокий план мышления...»

*В. Кудин*

Обсуждение на страницах журнала «Искусство кино» проблем состояния кинокритики, ее основных задач и недостатков, несомненно, назревшая необходимость. Серьезно разобраться в том, чего «не додает» кинокритика, на каких главных сторонах кинотворчества следует ей особенно сосредоточить внимание,— это и значит сделать реальную попытку помочь киноискусству в преодолении имеющихся недостатков.

Не о количественной стороне кинорецензий и статей по вопросам киноискусства пойдет речь. С этим обстоит все более или менее благополучно. Речь должна идти в данном случае о том, что количество кинорецензий должно обязательно переходить в качество кинотеории.

В Отчетном докладе XXIV съезду КПСС тов. Л. И. Брежнев говорил о том, что успехи советской литературы и искусства были бы более значительными, а недостатки изживались бы быстрее, если бы художественная критика активно проводила линию партии, выступала с большей требовательностью, принципиальностью, соблюдая такт и бережное отношение к творцам художественных ценностей.

Если с высоты этих задач оглянуться на огромное море публикуемых критических статей, рецензий, брошюр, книг по вопросам теории кино, то, пожалуй, можно заметить одно общее свойство, присущее за редким исключением многим из них,— это их комментаторский, комплиментарный, репортерский характер. Большинство критических материалов лишено серьезных и глубоких раздумий о том, насколько проблемы, затронутые в фильмах, выражают суть жизненных процессов. А ведь критик, не сверяющий свои оценки и суждения с реальной действительностью, с идейными и эстетическими запросами народа, так же бесплоден в своей работе, как и художник, замыкающий себя в кругу своих собственных интересов.

Конечно, критика — это суждение о достоинствах и недостатках произведения искусства. Но подлинная критика никогда не ограничивается только бухгалтерским подсчетом положительных и отрицательных черт, исправлением орфографических ошибок и выставлением оценки по пятибалльной системе. Анализ художественного произведения всегда должен помогать широкому зрителю глубже осмыслить, более четко увидеть его идейный масштаб, его эстетическую форму.

Последнее, то есть вопросы эстетической формы, тоже заслуживает в контексте начатого разговора особое внимание. Между тем, хотя проблема художественного вкуса массового зрителя часто обсуждается в периодической кинокритике, сумбура и произвола здесь бывает особенно много. Собственно, систематического и целеустремленного и з у ч е н и я вкусов зрителей, их эстетических тяготений и отталкиваний наша критика не ведет. Вот и получается, что вкус зрителей

остается вне критики. А иным уже поэтому начинает казаться, что он вообще не заслуживает ничего иного, кроме критики.

Предположим, широкие массы зрителей не приняли картину, путанную по форме, похожую на антологию новейших кинематографических приемов и чрезвычайно неясную по смыслу. Нередко в таких случаях автор в претензии на эстетическую неподготовленность зрителя. И нередко кинокритика поддерживает автора в этих, прямо скажем, безосновательных претензиях. При этом с тех же позиций довольно часто третируются картины, не отличающиеся изыском формальных решений, но тем не менее заслужившие признание у широкого зрителя благодаря благородной, простой и ясной силе своего языка, жизненной убедительности образов.

Вот почему надо без устали подчеркивать, что эстетический вкус публики (так же как и кинематографистов) — это проблема, заслуживающая самого пристального внимания. Только нельзя ее рассматривать изолированно от других вопросов. В первую очередь стоило бы дать себе труд разобраться серьезно и глубоко в том, какова же в действительности та массовая аудитория, с которой сегодня разговаривает советский художник с экрана.

Эта аудитория необычна. Прежде всего потому, что у нас небывало высок процент людей с высшим и средним образованием. Это наш сегодняшний зритель, умный, образованный, культурный. Прав был А. П. Довженко, который говорил, что мы делаем картины для умного советского зрителя, который хочет увидеть в них осуществление своих идеалов, свой коллективный портрет, желает, чтобы фильм вел его к совершенствованию. Именно поэтому, подчеркивал А. П. Довженко, нужно всегда быть «со зрителем на «Вы», относиться к нему, как к высокоодаренному человеку, и тянуться к его интеллектуальному уровню...»*.

В глубоком и всестороннем изучении современного зрителя, его запросов и желаний, его вкусов и художественных интересов — одна из важнейших задач кинокритики. Сегодня нельзя работать вслепую, ограничиваясь личным опытом, личными вкусами, личными пристрастиями. Вкусовщина — тяжелая болезнь, а лечить ее надо самыми решительными и радикальными средствами: сталкивая, сопоставляя художественный опыт народной аудитории с субъективистскими претензиями критиков, с этим опытом не желающих считаться.

Серьезные социологические исследования, обобщение и анализ фактов смогут дать критику настоящие научные основы в его суждениях и выводах. И только опираясь на них, кинокритик сможет успешно выполнить и другую часть своей задачи — активно помогать творческому поиску художника.

Решение этой задачи станет возможно только в том случае, если критика будет по-настоящему аналитична. Особое место должен занять более предметный и конкретный анализ культуры мастерства актера, режиссера, оператора. Нечего греха таить, нередко этой культуры не хватает фильму, и картина, при всей важности поставленных проблем, не способна по-настоящему заинтересовать и взволновать зрителя. Поэтому необходимо, чтобы критика глубже анализировала всю образную систему фильма, обращала бы внимание не только на сам текст, но и раскрывала подтекст, если он, конечно, содержится в произведении.

Необходим серьезный разговор об эстетических качествах фильма, о его поэтике, причем опять же непременно в широком идейно-политическом контексте тех задач и проблем, что стоят перед современным художником. А ведь без этого трудно говорить о серьезном воздействии критического выступления и на зрителя и на кинопроцесс.

В Союзе кинематографистов Украины недавно был проведен анализ кинорецензий, опубликованных на страницах украинских газет в связи с первым конкурсом на лучший критический материал. Прорецензированы десятки больших кинорецензий, статей. Оказалось, что одни из них написаны лучше, другие хуже, но почти все ограничиваются

* А. П. Довженко. Собр. соч. в четырех томах, М., «Искусство», 1969, т. 4, стр. 455.

кратким пересказом сюжета фильма, упоминанием того или иного известного актера, если он принимает участие в данной картине, добавлением нескольких слов о том, что понравилось, а что нет,— таков штамп почти всех рецензий. Конечно, трудно ожидать, чтобы подобная кинокритика оказывала особое влияние на творчество, на воспитание зрителя. И прежде всего потому, что она лишена объективных критериев. Невольно возникает ощущение, что многие критики выступают как некие кустари-одиночки; каждый пишущий рецензию или критическую статью о кино выступает с такой категоричностью и непререкаемостью, что иногда становится не по себе. Этим я не хочу поставить под сомнение те работы, которые являются серьезным вкладом в дело развития кинотеории и кинопрактики. Как не вспомнить глубокие, содержательные теоретические книги-раздумья о кино писателя-публициста А. Михалевича «Руку, товарищ!» и «Спорю». Успех этих книг у читателя, их авторитет в среде кинематографистов объясняются тем, что сложный процесс киноискусства органически рассматривается автором сквозь призму высоких требований коммунистической партийности, в свете велений нашего общества, нашего времени.

Вот почему, если говорить об о с н о в н ы х теоретических и общеэстетических проблемах, встающих перед кинокритиками, то прежде всего необходимо сказать, что они успешно смогут выполнять свою роль только в том случае, если со всей страстью и талантом будут поддерживать, защищать, показывать и развивать те драгоценные качества нового, которые привносит сегодня советский кинематограф в мировую сокровищницу искусства. Ведь мы интересны народам мира не тем, чем мы похожи на других, а прежде всего тем, чем отличны — своей моралью, строем общественно-социальных отношений, отразившихся в наших фильмах, строем чувств и мыслей, нашими идеалами и мечтами. Насколько глубоко современное кино выявляет все это? Насколько масштаб киномышления соответствует уровню великих задач, стоящих перед нашим обществом?

А если фильм упускает возможности, которые открывала перед его авторами жизнь, то критика не имеет права умалчивать об этом. Она обязана снова и снова поверять искусство жизнью, реальностью.

Здесь необходимо высказать мысль, которая хорошо известна и тем не менее сегодня должна быть повторена,— о значении в повседневной критической работе научных исследований творческого метода социалистического реализма. Считается почему-то, что с этим все обстоит благополучно. Между тем за последнее время появилось ничтожно малое количество работ, в которых серьезно и глубоко на материале современных произведений разрабатывалась бы эта тема. А ведь эпоха научно-технической революции, о которой мы часто упоминаем, накладывает свой отпечаток на все сферы жизни и быта человека, рождает новые направления в научных исследованиях, заставляет по-иному посмотреть на привычное, устоявшееся. Свои требования она предъявляет и к кинокритике, кинотеории, которые, глубоко исследуя сложные явления общественной жизни, должны помочь художнику сосредоточивать силы на главных направлениях движения нашего общества, четче ориентироваться в требованиях времени.

Решать эти проблемы — это и значит двигать вперед разработку метода социалистического реализма. И, наоборот, только сосредоточив внимание всего коллектива кинокритиков на актуальных вопросах метода социалистического реализма, мы сможем ощутимо способствовать увеличению идейной действенности нашего кинематографа.

«С потерей высокого плана мышления,— говорил в одной из лекций А. П. Довженко,— забывается общая картина, общая цель, чей ты и чему ты служишь. Сын великого советского народа, служишь ли ты великим и высоким целям или ты просто неустроенный человечек, хватающийся за первый попавшийся сценарий и влачащий этот сценарий по ухабам трехкопеечных или пятикопеечных

бытовых правд, забывая за этими бытовыми правдами золото великой правды...»*

«Высокий план мышления»... Это и есть то, чего так не хватает нашей критике и без чего она не может двигаться дальше, успешно решать стоящие перед ней задачи.

Только тогда кинотеория и кинокритика выполнят свою великую задачу, поставленную XXIV съездом КПСС, когда всю силу страсти, энергию разума, теплоту чуткости и внимания отдадут защите всего прекрасного, глубоко партийного в тех произведениях советского киноискусства, которые служат народу и выражают идеалы справедливости, правды и прогресса.

*Киев*

# Кто мы такие?

## *И. Вайсфельд*

**«Критик... разборщик, разбиратель; хулитель, порицатель».**

**В. Даль. Толковый словарь русского языка**

Не будем иронически относиться к старомодно звучащим формулам словаря: ей-богу, что-то в них схвачено верно.

Мы живем в другую эпоху и работаем в искусстве, которого не знал девятнадцатый век, но все же критик остается если не хулителем (что легче всего!), то «разборщиком» и «порицателем» всего, что искажает истину.

Критика — это искусство, а критик — по идее — должен обладать той же впечатлительностью, эмоциональностью, проницательностью, творческим темпераментом, идейной убежденностью, что и создатель фильма.

Критика многожанрова, как и сам кинематограф: исследование, заметки, эссе, комментарий (для телевидения и радио), фельетон, пародия...

Отличие одно: критика в своем истоке — это наука.

Наука в действии, в постоянной «разведке боем».

Критик — не обязательно историк кино. Но он обязательно знает историю экрана и поэтому может понять сегодняшнюю его жизнь в ее связях и целостности.

Критик сам не снимает картин, но он бессилен в анализе, если не знает многосложности кинопроизводства, не переварился в его котле, не болеет его болями, не радуется его радостям. (Я знал одного руководителя сценарного дела. За много лет работы он ни разу не посетил съемочную площадку — для него это было скучное занятие. В конце концов он «ушел» в беллетристику.)

В обязанности критика не входит непременное сочинение теоретических трактатов, но критик должен быть на уровне современных научных знаний. (Один мой друг, прекрасный мастер кино, выписал все шесть томов Эйзенштейна, но не читает. «Недостает времени?»— спросил я. «Нет, недостает интеллигентности»,— ответил он.)

Критик может писать в сложно академической манере, если у него есть мысли. Но нельзя быть многозначительным, если нечего сказать. (Приведу еще один разговор с режиссером. Он жаловался, что не понимает многозначительного стиля диссертации критика X. «Его я не понимаю, а вот Гегеля — понимаю»,— сказал он.) Важно, чтобы академическая манера изложения не помешала нам оставаться неакадемичными по существу.

Во всякой настоящей критике всегда скрыта полемика. У нас есть главный противник — по ту сторону не «иллюзионных», а реальных баррикад: кинематографические идеологи ницшеанства, полуфашисты и просто фашисты, проповедники нравственной деградации в жизни и искусстве.

Но нам не хватает иногда резкости, бескомпромиссности. Давно у нас не появлялось памфлетов, подобных известному открытому письму Эйзенштейна Геббельсу по поводу фашистского проекта создать «свой» «Броненосец «Потемкин». Редко мы пишем о голливудской эстетике в связи с американской политической жизнью таким языком, каким написал, напри-

---

* А. П. Довженко. Собр. соч. в четырех томах, М., «Искусство», 1969, т. 4, стр. 448.

мер, далекий от марксизма американский режиссер Артур Пенн, постановщик фильмов «Бонни и Клайд», «Маленький большой человек»:

«Что же касается Голливуда, то чем скорее он погибнет, тем лучше. Мы стоим перед огромными проблемами: абсурдности нашей внешней политики, проблемой безработицы, расизма. Я также считаю, что мы, кинематографисты, должны создавать произведения, посвященные рабочим, чтобы не вернуться к эпохе «Гроздьев гнева». (Цитирую по еженедельнику «Фильм». Варшава, 16 мая 1971 года.)

У нас есть трудные проблемы и по эту сторону баррикад: проявления равнодушия и духовной ограниченности, схематизм мышления, заменяющий искусство клишированием «проходимых» ремесленных стереотипов, отчуждение от современных острых тем, недостаток мастерства. Нам есть с чем бороться, в чем убеждать.

В изложении позитивных идей, рабочих формул искусства кино, нам недостает емкости, четкости, образной заразительности. Почти полстолетия тому назад Вертов выдвинул формулу «жизнь врасплох». Как она врезалась в наше сознание! Размышляя о звуковом фильме, Пудовкин предложил термин «время крупным планом» — он и теперь сохраняется в нашей памяти. Именно эту нашу великолепную традицию развивают лучшие западные критики. Нас разделяют глубокие разногласия со взглядами на искусство кино покойного французского критика Андре Базена, идеолога «новой волны», но его во многом дискуссионные лозунги приковывают внимание: «камера-перо», «доверие к действительности» и т. д.

Можно утверждать, что наши мастера, молодые и немолодые, и наши зарубежные друзья не просто хотят, они жаждут того, чтобы советские критики высказывали новые идеи в форме образной, захватывающей, простой, заставляющей задуматься.

От нас ждут новаторства, смелости, а взамен этого и зритель и мастер кино нередко получают порцию критических пересказов и описаний.

Эту потребность в предчувствии будущего особенно остро ощущаешь не только на студиях, но и в аудиториях ВГИКа и других киношкол. Недавно автор этих строк встречался со студентами и педагогами Киевского театрального института имени Карпенко-Карого (там имеется кинофакультет). Все эмоции молодежи до болезненности обострены, они направлены на восприятие самого современного в искусстве кино: студентов интересуют тенденции, характерные для последних фильмов Козинцева, Панфилова, Ромма, Ю. Ильенко, Хейфица, Мащенко, Параджанова, Пелешьяна. Куда идет искусство? Где движение к открытию, где упрощение или эстетизация?

Повторяю, критика не всегда чутко откликается на социальные и психологические потребности искусства. Здесь часты сбои, эстетическая аритмия. Она менее заметна для постороннего глаза в той критике, которую можно назвать «закрытой»,— в суждениях и решениях сценарных отделов, коллегий и художественных советов. Здесь, что греха таить, в иных оценках сказываются перестраховка, спешка, пусть и не осознанная склонность заменять искусство «галочкой». И все же именно в этой сложной области, где, казалось бы, легче всего уклониться от ответственности за творческий риск, есть много примеров хорошей работы, достойной быть выделенной крупным планом.

До 1970 года у нас никогда не экранизировался Булгаков. По разным причинам считалось, что он «неэкранизируем». Идея постановки фильма по пьесе «Бег» казалась особенно невероятной. Я не касаюсь художественных достоинств фильма Алова и Наумова. Многие его сценарные и режиссерские решения могут быть оспорены (что не без успеха уже делала наша пресса). Сейчас важно подчеркнуть другое: доказана возможность экранизации «неэкранизируемого», причем доказана талантливо. В этом заслуга не только режиссеров, но и редактора (Н. Скуйбиной). В объединении «Мосфильма», где ставился «Бег», была, по-видимому, создана такая критическая атмосфера, которая способствовала новаторскому поиску.

Есть немало примеров компетентности и творческой смелости редактуры (то есть критики!). Ограничусь лишь упоминанием фильмов разных лет: «Начало», «Ты не сирота», «Никто не хотел умирать», «Здравствуй, это я!», «Наш честный хлеб», «Председатель», «Обвиняются в убийстве», «День деньской», «Небо нашего детства».

Но не только «закрытая» — и открытая критика за последнее время показывает больше примеров принципиального, правдивого анализа фильмов и проблем. Она меньше чуждается теории и больше чуждается эстетического снобизма и кинематографического невежества, какие бы формы те ни принимали.

Весьма знаменательны наметившиеся реальные контакты между теорией, критикой кино и другими науками. Передо мной сборник комиссии комплексного изучения художественного творчества АН СССР «Художественное восприятие», изданный «Наукой» в 1971 году. В нем под одной крышей «сосуществуют» литературоведы, физики, психологи, философы, физиологи и наш брат, исследователь кино. Правда, каждый автор выглядит несколько обособленно, внутренние контакты скорее символичны, чем реальны. Но все же попытка сделана: сопоставляются разные методические подходы, разный опыт, а это не так мало.

В Институте конкретных социальных исследований АН СССР изучается зритель: как он дифференцируется, как воспринимаются те или иные фильмы? Для того чтобы раскрыть понятие «те или иные», надо охарактеризовать жанровые, типологические размежевания и общности в искусстве кино. И тут на помощь социологу приходит критик, теоретик кино, а вместе с ним — экономист, философ, физиолог. Науки смыкаются...

При Союзе кинематографистов СССР недавно создан Совет по вопросам кинообразования в средней школе и вузе. С первых же шагов кинематографист (критик, исследователь, художник) вступил в диалог с педагогом — практиком и теоретиком. Это неизбежно и плодотворно.

У нас охотно говорят: «критика отстает» или «теория отстает». Формулировка верная: не осознав отставания, от него не избавишься. Но, может быть, пришло время дополнить эту формулировку: мастер кино отстает? От передового зрителя, от творческой традиции и новаторства, запечатленных наукой; бывает, что мастер кино отстает и от самого себя, когда повторяется, когда бессильно подражает, когда впадает в самодовольство, этот, правда, сокрушимый, но страшный враг любого творчества.

Конечно, единство критики, науки и искусства кино должно опираться не на солидарность отстающих, а на творческий порыв вперед смотрящих.

Понимание фильма (кино и телевидения) как динамического процесса (термин Эйзенштейна) — один из узловых вопросов и для науки и для ее продолжения — критики. Конечно, никто не запретит критику просто изложить впечатление от просмотренной картины. Но даже в этом «просто», если речь идет о действительной критике, в той или иной форме неизбежно отразятся уровень знаний о предмете, общественная позиция и темперамент автора.

Что входит в понятие «фильм как динамический процесс»?

Прежде всего область в о з н и к н о в е н и я замысла. Не в том примитивно-аннотационном виде, как это формулируется в иных темпланах, а с проникновением в глубины сочетаний жизненной, социальной основы замысла, сознания и интуиции художника, эстетических и производственных принципов реализации постановки. Уже в первых набросках темы, эпизодов обычно заключен зародыш будущего целостного образа фильма. Что касается этой стадии динамического процесса, то в оценке его больше всего белых пятен и примитивизма, меньше всего полемики с субъективизмом и вульгаризацией. Один из самых распространенных критических стереотипов выглядит примерно так: «о композиции кадра, изобразительном решении и деталях сценария я писать не буду — это дело специалистов, а скажу только об идее и ее значении».

Как будто идея может существовать вне

художественных подробностей, вне всего композиционного строя фильма!

Как будто «специалисты» могут судить о мизансценах и изобразительных деталях вне идейного пафоса произведения!

Такого рода критический стереотип — типичное порождение стихийного формализма, формализма от неосведомленности, от неуважения к чуду искусства, к артистичной работе художника.

Второй этап динамического процесса — реализация замысла фильма. Этот этап, как известно, имеет свои стадии: подготовка к съемкам, съемка, монтаж, сдача фильма. В движение приходят десятки специалистов, техника, весь механизм организации съемок и выпуска фильма. (Необычайно интересен психологический аспект проявления индивидуальности в коллективной и разнотипной кинематографической работе. Кто когда записал комплексную «кардиограмму» биения пульса производства фильма? Кто написал об этом диссертацию? Кто обнажил — в реальных проявлениях — принципиальные противоположности коммерческого и социалистического кинопроизводства?)

В критических рецензиях и обзорах чаще всего затрагивают отдельные стороны реализованного постановкой фильма — преимущественно тематическую, сюжетную, актерскую. В этом криминала нет: можно, говоря о фильме, анализировать только одну тему, скажем, творчество художника-постановщика или строение эпизода. Но целостный разбор фильма требует многостороннего рассмотрения произведения как закономерного единства. Можно было понять горечь М. Пилихиной, которая на II съезде кинематографистов говорила о фигуре умолчания — операторе, или М. Богданова, который на том же съезде касался роли художника-постановщика в фильме. Какое можно написать исследование о пространственной организации кадра, сцены как фактора выразительного проявления замысла да связать это с поведением персонажей, развитием драматических отношений во взаимодействии со звуком, словом!

Мало мы пишем о процессе репетиций, о вариантах монтажа, о том, как вырастает образ, а не только о том, каким он предстает в готовом виде. В литературоведении и критике существует особый жанр — комментарий. Это книга, скажем, об «Евгении Онегине», или «Ревизоре», или «Герое нашего времени». Она представляет собой собрание документов и размышлений автора комментария об эпохе, которой посвящено произведение, о предыстории и истории самого произведения с включением невошедших текстов, вариантов. Ценнейшие научные издания! В противоположность этому книги о фильмах большей частью близки к рекламному изданию: сценарий плюс положительная пресса (критические материалы нежелательны) плюс призы фестивалей плюс фотографии создателей и т. д. Где дискуссии о фильме? Выдержки из стенограмм обсуждений? Варианты сценарных решений? Экспликация режиссера? Операторские разработки? Партитуры? Эскизы художников? Актерские пробы? Словом — где знаки процесса работы, поисков, формирования образа фильма?

Третья стадия — восприятие. Это продолжение динамического, удивительного движения замысла. Бывает, что задуманная тема доходит до сознания зрителя, и тогда — всеобщий успех, подобный успеху «Баллады о солдате». Бывает, происходит разрыв со зрителем, когда идея автора и восприятие сепаратны.

Существует предрассудок, будто восприятие, распространение фильма — предмет изучения только для экономистов, прокатчиков и социологов. Нет, это важнейшая область критического анализа.

Сама критика — часть воспринимающей аудитории. Критика призвана влиять на зрителя силой своего таланта, прозорливости, образованности, аргументации, пониманием общенародных задач искусства. Легче приказом установить высокую категорию оплаты за фильм, чем завоевать эту «категорию» проникновением искусства в духовный мир зрителя.

Изучение восприятия уже помогло соеди-

нить теорию и критику кино со смежными науками в Москве, Ленинграде, Свердловске, Тарту. Результаты этих исследований — драгоценнейший ориентир для критики.

Теория, критика и история кино перестают быть уделом избранных. Ими увлечены многие любители и друзья фильма. В Калинине, в школе-интернате № 1, мне довелось участвовать в научной конференции школьников. Тринадцатилетняя девочка уверенно и толково говорила о монтажных теориях советских мастеров. В Ленинграде по инициативе одной из лабораторий Педагогического института имени Герцена по сценарию педагога Т. В. Чирковской снимался фильм на литературоведческую тему для трансляции по телевидению в классы во время занятий. Это был не целый фильм, а только... половина. Так было задумано: автор фильма начинал анализ произведения литературы, а продолжали сами школьники под руководством учителя. Фильм рассматривался не как шпаргалка-информация, а как детонатор активного творческого восприятия и экрана и самого литературного произведения.

Основы киноискусства начинают изучать учителя школ, они передают эти знания школьникам.

В Казанском авиационном институте научное студенческое общество «Прометей» изучало теорию цвета и киномонтажа, чтобы снимать фильмы, представляющие синтез цвета и музыки.

Другая эстетическая проблема — характер.

Характер — это структура, концентрирующая мысль, борение драматических страстей произведения.

«Тайну» характера осваивает документальное и научно-познавательное кино. В «Катюше» в момент, когда героиня видит на экране съемки военного времени, когда она потрясена возвращением к прошлому, экран достоверно и эмоционально передает черты ее характера. Французский научно-познавательный фильм об изучении акул доносит до нас неповторимый облик исследователя и храбреца Кусто...

Современный игровой фильм учится у документального — его непосредственности, всамделишности, тонкости наблюдений. В фильме Отара Иоселиани «День деньской» есть черты документальной наблюдательности и непосредственности. Режиссер стремится не поразить зрелищем, находками, он как бы вступает в дружеский разговор со зрителем. Фильм знакомит нас не только с характером Гиви и его друзей, но и с характером самого Отара Иоселиани.

Что нужно для более полного раскрытия возможностей кинокритики?

Прежде всего — осуществить то, что впервые записано в решениях съезда кинематографистов, — создание киноцентра, и то, что записано вторично,— возобновление выпуска киногазеты. Но этого мало.

Полнокровная жизнь киноискусства требует, чтобы все фильмы всех видов, как и все книги о кино, без всяких исключений, рецензировались. «Искусство кино», «Советский экран», «Советская культура» и даже «Киногазета», когда она начнет выходить, не в силах полностью выполнить эту задачу.

Каков выход?

Хочу помечтать.

Хорошо бы кино и телевидение приравнять в одном отношении к футболу — писать о них в общей прессе постоянно, ежедневно и в разных жанрах.

Неплохо было бы наладить выпуск ежеквартального альманаха «Фильм и книга» (за счет бумажного фонда на издание книг издательствами «Искусство» и Бюро пропаганды советского киноискусства), быть может — приложением к журналу «Искусство кино». Там должны печататься рецензии, обзоры, интервью, статьи о фильмах и книгах, проводиться конкурсы на лучшую рецензию, печататься материалы дискуссий по тому или иному фильму. Альманах может публиковать лучшие рецензии членов клубов друзей кино. Получат свою «площадь» для хороших работ все студенты киноведческого факультета ВГИКа и аспиранты, специализирующиеся по кино. Помимо центрального альманаха хорошо бы выпускать альманахи

в республиках под тем же названием, некоторые — объединенные: закавказские, прибалтийские.

Все это нужно для того, чтобы еще выше поднять искусство «разборщика», способного и анализировать, и захватывать новыми идеями, и спорить. На наших художественных советах и коллегиях часты жаркие дискуссии. А в печати? Есть кинематографисты — и мастера и критики,— которые любое критическое замечание воспринимают как личное оскорбление. Преодолевать такие психологические «комплексы» можно не административными указаниями, но развитием искусства диспута, спора товарищей и соратников, кровно заинтересованных в общем успехе. Это вопрос не столько профессиональных тонкостей, сколько нравственной атмосферы, в которой растет, живет искусство.

# Порицание или прогноз?

*М. Блейман*

Недавно «Вопросы литературы» собрали суждения критиков о сущности их профессии. Авторы высказываний не были единодушны, но в одном сошлись все. Они согласились друг с другом, что критика не служанка литературы, а самостоятельная ее область, что у нее свои проблемы, свое движение, своя судьба. Обо всем этом было сказано доказательно и убедительно, хотя подчас и казалась странной горячность, с которой критики отстаивали свою самостоятельность. В самом деле, как будто никто и не посягал на нее.

Несколько позже на проблемы критики отозвалась и «Литературная газета». На этот раз были напечатаны высказывания писателей. Все они взапуски утверждали, что критика нужна и полезна. Но речь шла преимущественно о том, в какой мере критика помогает писателю. Авторы статей приводили случаи помощи и называли имена помогавших, очевидно, в назидание тем, кто не помог. А известный поэт удивленно сообщил, что ему довелось прочитать две книги, посвященные поэзии, и оказалось, что их авторы разбираются в сложных проблемах поэтического мастерства.

Писатели в безукоризненно вежливой и уважительной форме утверждали именно то, что критики единодушно опровергали — служебную роль критики.

Спор о критике возник не случайно. Ведь вопрос о ней стоял и на XXIV съезде КПСС, где значение критики в художественной жизни было подчеркнуто с исключительной глубиной и убедительностью. Опираясь на положения, выдвинутые в Отчетном докладе ЦК, к вопросу о критике обратились и кинематографисты и писатели на своих недавних съездах.

Критика, роль и значение которой были так дружно поддержаны, все еще не полностью выполняет свои функции.

В чем же эта неполнота?

Забегая вперед, скажу, что она часто сводится к рецензированию, к выставлению школьных отметок, тогда как ее подлинная задача в том, чтобы быть чутким барометром общественных интересов в искусстве. Но раньше нужно решить, что она такое, эта самая критика.

Мне кажется, что человек, сочиняющий прозу и стихи, фильмы и музыку, должен, не может не быть уверен в том, что сочиненное им необходимо не только ему, но и всему обществу. Он верит даже в посмертную силу своих объяснений в любви. Так Пушкин увековечил Анну Петровну Керн.

Что же делает критика? Оспаривает право поэта воспеть свою любовь к той или иной женщине? Выражает сомнение в ее красоте или нравственных качествах? Порицает или одобряет эту любовь?

Критик судит о том, что пережито, продумано, выстрадано другими людьми, пытается проникнуть в тайные глубины их творчества. Критика хвалит или порицает. Но зачем? По какому праву? Нужно ли это? Действительно, как сказал О. М. Брик о поэзии, есть в этом стремлении вмешаться в чужую литературную судьбу что-то «странное и подозрительное».

Может быть, поэтому поэт, музыкант, кинорежиссер так часто отмахиваются от критики? Помогает она им редко, чаще мешает.

Явственнее всего это сказывается в кинематографии. Я много занимаюсь критикой и знаю, что знакомые мне кинематографисты реагируют на мои статьи только в тех случаях, когда мне удается особенно лестно отозваться об их фильмах или же эти фильмы обругать. Впрочем, в последнем случае меня стараются не заметить при встрече. Кинематографисты как будто серьезно придерживаются иронического афоризма Е. Шварца: «интеллигентные люди те, кто нас хвалит».

Но дело не в обидах. Вопрос существеннее. Может быть, критика действительно тормозит творческий процесс, мешает работать художнику? Может быть, справедливо, пусть прямо и не высказываемое, но стойкое убеждение, что рассуждать об искусстве имеют право только те люди, кто причастен к тайне творчества, а у тех, кто не написал цикла стихов, не сочинил партитуру симфонии и не поставил фильм, нет права судить о поэзии, музыке, кинематографе?

Тут нужно сказать, что читатель и зритель нередко отказывают критике в праве на суждение о том или ином понравившемся или отвергнутом ими произведении. С критиками спорят, даже возмущаются тем, что они пытаются подменить зрительские и читательские оценки, тогда как выросшие у нас зрители и читатели способны судить об искусстве без подсказки и посредничества.

Так вроде бы и получается, что в критике не нуждаются ни художники, ни зрители, ни читатели.

Но в том все дело, что отношение к критике как к судебной инстанции основано на неполноте понимания задачи этой странной профессии.

Слов нет, иногда критика «судит» произведение искусства и выносит ему то оправдательный, то обвинительный вердикт. Несомненно и то, что критика иногда «помогает» художнику, указывая на удавшиеся и неудавшиеся элементы его произведения. Конечно, иногда критика выполняет роль посредника между художником и его читателем и зрителем, пропагандируя те или иные явления, популяризируя их.

Было бы смешно отрицать то, что эти стороны критической деятельности существуют и будут существовать. Но так же смешно было бы настаивать, что этим исчерпывается задача критики.

Искусство всегда форма общественного сознания, даже тогда, когда оно декларирует свою независимость от общественной жизни. Если это так, то критика исследует процесс развития общественного сознания в той форме, в которой оно себя проявляет в искусстве. Задача критики, повторяю, вовсе не в том, чтобы на основе незыблемых эстетических канонов навсегда определить качество художественного произведения. Она больше: критика фиксирует изменения общественной психологии, определяет общественные, в том числе и эстетические, интересы, находит новое в общественной жизни, то, как это новое сказывается в искусстве. Именно в этом активность критики, ее влияние на жизнь общества, ее воздействие на искусство.

В этом отличие критика искусства от историка. Остроумная фраза Б. Пастернака о том, что «историк—пророк, оглядывающийся назад», в применении к критике звучала бы так: «критик — историк, всматривающийся вперед», отыскивающий в историческом движении новые, еще не проявившиеся черты. Вот, кстати, почему историки искусства так редко занимаются критикой, в чем их, по-моему, несправедливо упрекнул один из авторов дискуссии в «Вопросах литературы». История искусства и критика — разные профессии.

Как-то в беседе со мной один из наших историков литературы Ю. Г. Оксман высказал несколько интересных и остроумных суждений о путях развития современного искусства. Восхищенный, я спросил, почему он об этом не напишет. Юлиан Григорьевич испуганно отмахнулся — нет, нет, я историк, а не критик — и пояснил, что историк имеет дело с проверенными явлениями и его задача не в том, чтобы установить качество исследуемого произведения (это уже исторически сде-

лано), а в том, чтобы как можно полнее обнаружить причины общественного внимания к нему, «вечность» его эстетического качества. Критик же, наоборот, должен первым заметить в современном процессе художественного развития ростки нового, те ростки, которые осуществятся впоследствии. Он должен стать прорицателем. И вот еще что сказал Оксман: критик должен быть равен писателю, если не превосходить его по общественной отзывчивости. Можно научить человека стать историком литературы, критика — это призвание.

К этому высказыванию я прибавлю только одно: призвание это рискованное. Каждый раз, когда пишешь о современном явлении, приходится преодолевать страх ответственности перед будущим. Дело не в отдельной ошибочной оценке — у кого из критиков их не было,— дело в исторической перспективе. У Рэя Бредбери есть рассказ о том, что человек попадает в другой мир. Его предупреждают, что нельзя сорвать цветок, растоптать травинку, убить насекомое. Любое из этих действий вызовет необратимые изменения в будущем мира, в развитии всего живого на земле. Критика иногда оказывается в сходном положении — она может убить ростки будущего и тем исказить естественную перспективу развития искусства.

Я хорошо знал критика (признаюсь, я сам его в свое время незаслуженно обидел), который «не угадал» будущее одного из лучших наших фильмов. Он был совестливым человеком, и его так удивила и поразила собственная ошибка, что он отказался от профессии критика. К сожалению, не все мы обладаем такой самокритической чуткостью.

А ведь искусство иногда предъявляет неожиданные загадки. Вдруг возникают попытки нового отношения к действительности, новое объяснение казавшихся обыденными вещей. Критику предстоит оценить это новое искусство, понять его загадку, установить его перспективу. Это мучительно для критика и одновременно захватывающе интересно. Тут он может повлиять не только на общественную оценку явления, но и на развитие художника.

Прошу прощения, что ссылаюсь на собственный опыт. Это не хвастовство, просто я не могу подобрать другой пример. Я собираю книгу своих статей о кино. Пересматривая архив, улыбаюсь собственной наивности в оценке некоторых явлений, смеюсь и огорчаюсь, наталкиваясь на вопиющие ошибки. Но вот я разыскал старую свою статью «Комментарии к «Октябрю», написанную о фильме С. М. Эйзенштейна тотчас после его выхода на экран. Напомню, что фильм был холодно встречен критикой. Даже такой друг Сергея Михайловича, как В. Б. Шкловский, написал об «Октябре» резкую статью «Конец барокко». Я, начинающий тогда критик, осмелился утверждать, вопреки мнению моих коллег, что «Октябрь» — это открытие новой поэтики, что этот фильм повлияет на развитие всей советской кинематографии, что с него начнется новый стиль. Все это не было подтверждено и не могло быть подтверждено практикой, ее еще не было. Но историки кинематографии знают, что я оказался прав.

Было ли это вдохновенным прорицанием? Думаю, нет — это утверждение было прогнозом, основанным на наблюдениях за развитием советского кинематографа. Я тогда был рецензентом в газете, смотрел все выходившие на экран фильмы и мог фиксировать малейшие изменения в стилистике советской кинематографии. Кроме того, в молодости мы все внимательны и чутки.

Это не означает, что я безоговорочно восхищался фильмом Эйзенштейна. Нет, я рискнул на полемику с ним и утверждал, что стилистическая ткань картины как бы разорвана и если сатирические ее эпизоды поэтичны, то героические — хроникальны. Об этом частном замечании я говорю потому, что результат его сказался для меня через много лет. Исследователь Эйзенштейна Л. Козлов рассказал мне, что, разбирая бумаги Сергея Михайловича, нашел заметку, в которой великий режиссер писал, что в следующей своей картине после «Октября» он попытается преодолеть разрыв между поэтичностью и натуральностью при помощи пафоса. Сергей Михайлович никогда не говорил со мной об этой статье,

но его мысли, несомненно, корреспондировали с ней. И я счастлив, что мои замечания послужили толчком для его размышлений.

Смотря новый фильм автора, о котором он уже писал, критик испытывает естественное волнение. Он проверяет себя — понял ли он творческое движение автора фильма, верен ли был его прогноз, проник ли он в живой и противоречивый процесс творческого развития героя его статьи.

Критик никогда не существует «над схваткой». Его работа всегда не вне, а внутри творческого развития, она — другая его сторона. Вот почему, мне кажется, нужно осознать, насколько внутренне парадоксально такое, в конечном счете, казалось бы, не подлежащее сомнению утверждение, что критика должна быть объективной, не поддаваться субъективным пристрастиям, отречься от «вкусовщины». Сказать все это легко, но как это осуществить?

Критик не может и не смеет отказываться от своих вкусов, больше того, он должен настаивать на них. Критик не может не быть сторонником определенного стиля (или стилей) в искусстве и должен полемизировать с тем, что ему эстетически противопоказано. Значит, я исповедую безудержный субъективизм?

Ничего подобного. Дело в том, что критик представительствует определенные гражданские и эстетические идеи, те, которые считает передовыми и верными. И он должен доказывать свою правоту. Групповая критика возникает только тогда, когда происходит подмена — вместо отстаивания идей отстаиваются интересы группы. Тогда амнистируются и посредственные произведения, тогда возникает мутная и всегда вредная для развития искусства «групповщина».

Так же возникает и «вкусовщина». Она тогда, когда критик забывает, что вкус не только индивидуальное свойство, но и общественное понятие, что искусство нельзя оценивать вне общественной жизни, в которой оно родилось, вне общественной атмосферы, на которую оно призвано воздействовать.

Большому поэту и блестящему эссеисту Полю Валери задали вопрос — кого он считает первым поэтом Франции? Казалось бы, ответ последует мгновенно. И по характеру творчества и по эстетической позиции Валери принадлежал к тому направлению, у истоков которого стояли «проклятые поэты» — Бодлер, Рембо, Малларме. Однако Валери надолго задумался и потом решительно сказал: «Увы, Гюго!»

Это было справедливо, но неожиданно. Гюго был противопоказан Валери. Но как было не признать, что идейная мощь и великий темперамент гражданской поэзии Гюго оказались исторически влиятельнее, чем утонченная лирика, которую пропагандировал сам Валери. Он мужественно это признал, хотя и не захотел удержаться от меланхолического «увы», в котором были и сожаление и горечь.

Я хотел бы от каждого критика такой же честности и исторической ответственности суждений.

# Диалог со зрителем

*Я. Варшавский*

XXIV съезд партии, развернувший грандиозную программу нового этапа строительства коммунизма, поставил перед искусством одну из самых прекрасных задач — способствовать все большему духовному единению людей.

Какую роль сыграем в этом процессе мы, профессиональные критики?

Не знаю товарища по профессии, который был бы полностью удовлетворен мерой собственного вклада в духовную жизнь зрителя. Отчего, в самом деле, слову критика так часто не хватает весомости?..

Прежде всего надо сказать об изменившихся обстоятельствах в искусстве — мы часто не замечаем этих изменений.

Подсчитано: число научных публикаций каждые 10—15 лет удваивается. Еще никто

не подсчитал, как быстро растет число выходящих в свет художественных произведений. В начале века литературный и театральный критик знал каждую новинку, да и читатели, на которых он ориентировался, читали и видели примерно то же самое. Литературный и театральный репертуар был легко обозрим.

Сегодня нет и не может быть критика, видящего все фильмы, что выходят на экраны. Никто не знает кинорепертуар целиком. И не может знать — на экраны нашей страны выпускается одних только игровых фильмов около двухсот в год. Уже одно это усложняет диалог со зрителями.

Между тем телевизионные передачи делают прежнюю осведомленность критика вовсе неосуществимой.

Но это совсем не самая существенная сторона проблемы, о которой идет речь. Куда более существенно, что мы, критики, смотрим порой одни фильмы, а миллионы зрителей смотрят и говорят о других. Познакомьтесь с рецензиями центральных и местных газет — они касаются пятнадцати-двадцати лент. И как часто картины, оказывающиеся «фаворитами» проката, совсем не привлекают внимания критиков. Хотя, разумеется, есть фильмы, обращающие на себя внимание в равной степени и той и другой стороны.

В чем же дело?

Часто говорят, что зрителей интересуют фильмы «кассовые», имея в виду фильмы малохудожественные. Неужели это так?

Стоит всерьез заняться изучением «фаворитов» проката, талантливых и неталантливых. Тут с самого начала обнаружатся некоторые закономерности. Зритель избирает фильмы, в центре которых — люди активного действия с ясно обозначенными положительными свойствами, люди воли, борьбы, способные осуществлять свои цели. Если мало талантливых фильмов такого рода, миллионы зрителей идут на неталантливые. Если мало высокоидейных фильмов такого строения, люди идут на «кассовые», в которых, однако, есть ясно обозначенные деятельные характеры, критическая степень борьбы, победа одних персонажей, поражение других. Сильно выраженные побуждения, до конца раскрытые перипетии, торжество мужества, любви, справедливости, финальный катарсис — не это ли ценят миллионы неискушенных зрителей даже в «кассовых» мелодрамах?

Влечения миллионов зрителей к искусству всегда имеют в своей глубинной основе положительные начала — вопрос в том, что находят зрители на экранах.

Вкусы зрителей складываются во взаимодействии с искусством. Достаточно ли умело помогаем мы складываться хорошим вкусам — вот в чем вопрос.

Но ведь художник вправе поставить перед зрителем усложненные задачи, и не эстеты, не декаденты, не снобы, а Толстой, Чехов, Горький, Маяковский сложили художественные произведения такого строя, который побуждает зрителя самостоятельно искать, решать, где добро, где зло, в чем красота, а в чем уродство. Следить за диалектикой характеров, за сложным, скрытым противоборством истины и лжи, доблести и низости — разве это не интересная, не достойная миллионов зрителей творческая задача? И разве не должен критик возбудить у миллионов зрителей интерес к таким произведениям, страсть к анализу сложностей жизни, стремление постичь ее диалектику?

Но для этого необходим устойчивый диалог со зрителями; необходимы доверительные отношения, взаимный интерес, продолжительность общения. Критик должен лучше знать, тоньше понимать зрителей — чтобы и зрители испытывали больший интерес и доверие к труду критиков, своих полномочных представителей в искусстве.

Симпатии, проявленные некоторыми к «Сангаму» и «Пусть говорят», сохранятся надолго, если кинематографисты и критики не отдадут себе отчета в том, чем же привлекают определенную группу людей такого рода фильмы.

Если в ряде фильмов нет подлинной красоты, часть зрителей вынуждена довольствоваться ее заменителем — красивостью. Это не значит, что здесь непременно появляется пошлый вкус, это значит, что естественный

вкус не находит достаточного, естественного удовлетворения.

Если в фильме нет увлекающего своей красотой, сложностью, мужеством, благородством человеческого характера, то зрители вынуждены довольствоваться заменой всего этого в фильме «кассовом». Это не значит, что их влечет искусство второго и третьего сорта — это значит, что талантливым кинематографистам надо помнить о естественных духовно-эстетических потребностях миллионов людей.

Сама технология работы кинокритика может быть сегодня подвергнута критике.

Часто мы знакомимся с новинкой в маленьком полупустом просмотровом зале, задолго до выхода фильма в прокат, и строим гипотетические суждения о том, что отзовется, что не отзовется в зрителях. Надо смотреть фильмы вместе с тысячами людей, слышать резонанс зрительных залов, вступать в спор, если этого требуют наши эстетические убеждения, — но знать, слышать, видеть, отзываться на реальные эстетические переживания миллионов людей. Эйзенштейн говорил Юзовскому: если я — одна тысячная зрительного зала, то я воспринимаю фильм полнее, чем одна сотая. Между тем у Эйзенштейна не было оснований сомневаться в своей эстетической компетентности.

Дело тут не только в компетентности или некомпетентности, а в самой природе драматического искусства. Замечательно точно определение Пушкина: назначение драмы — действовать на множество («О народной драме и драме «Марфа Посадница»). Кинематография, конечно, искусство драматическое, и все, что в ней заложено, раскрывается (или не раскрывается) только на зрительских множествах. Пушкин отмечал, что драма родилась «на площади», вобрала в себя ее животворящую силу. Он был убежден в том, что оставить «язык общепонятный», принять «наречие модное, избранное, утонченное» опасно для самих основ драматического искусства.

А кино, скажем еще раз, искусство драматическое — у литературы в широком смысле и у изобразительных искусств оно берет лишь слагаемые, пусть очень важные.

Профессиональная критика испытывает обычно острый интерес к творчеству талантливых режиссеров, исследующих неизведанное строение фильма, незнакомые средства проникновения во внутренний мир героя. Действительно, все это очень интересно и обещает многое впереди. Пусть не завтра. Нелепо было бы презирать тот или другой раздел математики за то, что у него нет немедленного выхода в практику. Человеческое общество многофункционально, нет надобности всем заниматься одним и тем же.

Но именно поэтому нельзя всем критикам заниматься тем, что обещает нечто интересное впереди,— есть ведь и злоба дня, и игнорировать ее нелепо.

Если одному критику невозможно знать теперь весь кинорепертуар, то критическая общественность в целом свободно могла бы справиться с этим. Мы могли бы знать, разбирать все фильмы, которые сегодня и ежедневно смотрят 14 миллионов советских зрителей. Если бы ставили перед собой такую задачу. Если бы секция критиков Союза кинематографистов активнее помогала ее решать.

Мы должны обрести — не знаю, как сказать точнее,— чувство стереоскопии зрительных залов, интерес к реальной — не гипотетической судьбе фильма, более точные представления о том, что происходит по эту сторону экрана.

Кинематограф считается самым могущественным эстетическим объединителем людей, и это действительно так. Однако он бывает и «разъединителем» — мы хорошо знаем теперь, как удивительно бывает несходство восприятий одного и того же фильма. Может быть, кинокритика сможет сделать немало полезного для того, чтобы художник и зритель лучше понимали друг друга.

Есть много особенностей кинематографической жизни, о которых мы не очень до сих пор задумывались. Одна из них — недолговечность общих эстетических ориентиров. В разговоре со зрителями всегда есть необходимость назвать бесспорную эстетиче-

скую ценность для всех. Мы называем часто «Балладу о солдате» как фильм, всем известный и всеми любимый. Действительно, для всех, кто видел этот фильм, Алеша Скворцов — образ классический, художественная истина. Но вот что обнаружилось недавно при одном анкетировании — около половины нынешних зрителей видели «Балладу о солдате» либо по телевидению — что намного ухудшает восприятие, — либо вовсе не видели, знают понаслышке. Фильм — не книга, зритель нового поколения не может достать его с полки (так будет, говорят, в век кассетного кино).

Фильм действует обычно на весьма коротких отрезках времени. Мы еще не умеем продлевать век классических фильмов — как говорится, «текучка захлестывает».

И это тоже относится к проблематике духовно-эстетического единения зрителей.

И еще одно замечание.

В архиве Свердловской публичной библиотеки имени В. Г. Белинского сохранились сведения о читательских запросах с 1 февраля 1913 года по 1 февраля 1914 года. На первом месте были произведения А. Амфитеатрова (2052 заявки), потом Л. Толстого (1863), Вербицкой (1659). Дальше — вдвое меньше — книги Чехова.

Эту справку приводит в своей книге «Художественный вкус» Л. Коган (Свердловск).

И она интересна не только как свидетельство парадоксов, что присущи порой зрительскому восприятию, прихотливому распределению акцентов в характере внимания к тем или иным явлениям искусства. Она позволяет еще раз с гордостью подумать о том, что от вкусов 1913 года мы ведь в самом деле ушли очень далеко!..

Если видеть искусство в движении, вкусы зрителей в развитии, тогда для охов и вздохов поводов нет — все идет хорошо, время быстро делает свое дело — правда, оно нуждается в деятельных помощниках.

---

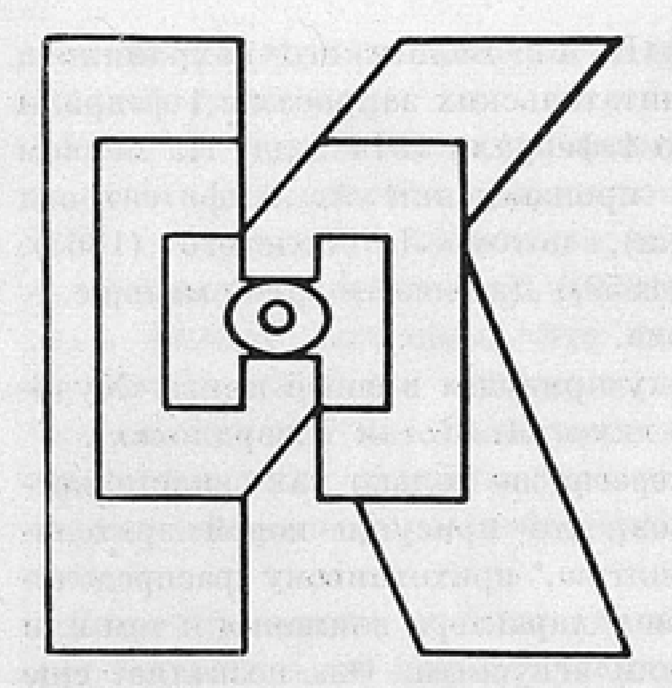
# Памяти Г. П. Чахирьяна

Умер Григорий Павлович Чахирьян — историк кино, критик, сценарист.

Окончив аспирантуру ВГИКа, Григорий Павлович в 30-е годы работал в Главном управлении кинофотопромышленности, принимая участие как редактор в создании многих советских фильмов того времени. Затем он был на руководящей работе в кинематографии Советской Армении, а после Отечественной войны — старшим научным сотрудником Института истории искусств Министерства культуры СССР. Перейдя на пенсию, он до последних дней жизни продолжал плодотворно работать как критик и историк кино. Ряд его исследований по истории и теории киноискусства и в их числе важные работы по истории армянского кино надолго сохранят свое значение.

Память о Григории Павловиче, человеке, страстно влюбленном в советское киноискусство, посвятившего ему всю свою жизнь, навсегда останется в сердцах тех, кто его знал.

**Группа товарищей**



# Пространство трагедии

*Григорий Козинцев*

Обед у Гонерильи, герцогини Олбэнской. Вышколенная прислуга бесшумно придвигает стулья; чаша с ароматной водой для ополаскивания рук; мгновенно поданное полотенце; еле заметный знак — негромкая, услаждающая слух музыка; кушанья на золотых блюдах; кувшины с вином наклонились над кубками.

Если не задерживать внимания на утвари, то обстановка ужинов в «Карлтоне» или «Савое».

Почти сразу же старшая дочь грубо оскорбляет отца; отец не остается в долгу и проклинает ее страшными проклятиями. Все при свидетелях, на глазах у лакеев. Нечто вроде массовых скандалов у Достоевского: фиглярническое безобразие, выкрики в голос, искаженные лица; неприличие не меньшее, чем на поминках по Мармеладову.

Правая рука герцогини, Освальд, не просто дворецкий, а Услуживающий с большой буквы, генерал-холуй, гладкая, сытая дрянь, сволочь в полном соку.

Связным между Гамлетом и смертью оказался Озрик — эльсинорский недоросль, ничтожество с выспренной речью. Вместе с Освальдом в историю (государственную историю!) входит хам; он первый, с кем столкнулся Лир в реальном мире. Действительность начинается с того, что старику показывают спину: человек, отдавший власть, должен узнать, что он перестал быть человеком. Дело, приказ хозяйки, делает хам; эта работа по его специальности; хам высокой квалификации. Доктор, а может быть, и академик хамских наук.

Круги трагедии расширяются: после музея восковых фигур королевской власти (дворец Лира) — планета холуев. Лабиринт лакейства, где запутался, не может найти выхода очень старый человек. Несмотря на внешний блеск и пускание пыли в глаза, на всем дворе Гонерильи отпечаток тусклого безличия, единообразия бессловесных лизоблюдов.

В стороне от событий, на верхнем этаже — библиотека. Кроме одного человека, сторонящегося событий, сюда никто не заходит. Герцог Олбэнский в тишине книгохранилища — важный кадр; многое им объяснится.

●

Как различно то, что окружает героев. Сто бездельников голубых кровей — рыцари Лира; сто рослых, сытых подхалимов — прислужники Гонерильи; сто мастеров на разбой и мокрое дело — охрана герцога Корнуэлского. Сто книг — и свита, и окружение, и охрана герцога Олбэнского; цифру я, разумеется, беру условную; разбойников и бездельников в этой истории больше, чем книг.

●

Донатас Банионис — самый занятый артист, кажется, все главные роли на всех киностудиях предлагают ему. И все же, к моей ра-

---

Продолжение. Начало см. «ИК», 1971, № 7, 8.

дости, он согласился играть небольшую роль герцога Олбэнского. Она нам обоим по душе. Мы постараемся подробно показать все то, что только намечено в пьесе: душевное благородство, житейскую непрактичность. Вернее, нежелание быть житейски практичным. Это важное различие между понятиями: он вовсе не безволен от природы, но ему хорошо известна цена проявления воли. Такой ценой он расплачиваться не хочет. Гонерилье все это, конечно, не понять: муж — «молочный трус»; куда ему выбраться из-под ее каблука. Она ничего в нем не понимает. Придет время, и с тяжестью на сердце он спустится из библиотеки в мир: будет судить, приказывать убить; думать о том, как накормить людей, дать им кров.

У него хватало воли отказаться от борьбы за власть, отойти от трона в сторону. Потом пришлось взять власть в свои руки. Он сделает все, что требует от него — не время, а совесть. Станет ли герцог хорошим правителем?.. Вряд ли. Выть с волками по-волчьи он не научится. Он сохранит человеческий голос.

●

Душевную близость артиста понимаешь не только тогда, когда он играет, а когда он еще лишь слушает твой рассказ о герое. Понимаешь — клюнуло: это уже наш общий герой.

●

Получается так, что какую-то часть жизни действующих лиц, иногда как раз ту, о которой в пьесе говорится вскользь или вовсе умалчивается, мы будем снимать подробно; зато некоторые знаменитые места станут в фильме проходными или попросту отпадут.

Это не наш произвол: люди, написанные Шекспиром, этого требуют; мы только вслушиваемся в их голоса. Корделия настаивает, чтобы мы задержались на ее отъезде, показали венчание с французским королем; герцог Олбэнский считает важным каждый свой взгляд во время раздела королевства; старшие сестры не хотят вслух говорить о своей страсти к Эдмонду, о ревности друг к другу; они хотят не говорить, а действовать: встречаться с любовником на грязных дворах замков, в пекле войны. Попробуй, совладай с ними.

●

30/X 1968 г.

Сегодня, после многих тяжелых месяцев, после неудач стольких проб, я наконец-то увидел на экране глаза: те самые глаза.

Его внешность совершенно не подходила к этой роли: небольшой рост, маленькая голова, излишняя нервность. В довершение всего он не только плохо говорил по-русски, но и лишь отчасти понимал русскую речь.

Инна Григорьевна Мочалова предложила его кандидатуру на юродивого бродягу, прототипа бедного Тома; его облик перенимает Эдгар, скрываясь от преследования. Разумеется, он подходил (да еще как!) для бедного Тома. Юри Ярвет согласился исполнить эту роль, хотя размер ее был крохотным. Не представляло трудностей и озвучание; вместо текста — нечленораздельные выкрики.

Но теперь мне было не до одного из табора нищих: все пробы на Лира оказывались безрезультатными. Я неделями, иногда и месяцами репетировал с хорошими артистами; менялись десятки гримов... Лира я не узнавал. Мне еще не посчастливилось увидеть ни горькой иронии, взращенной страданием; ни мудрости, порожденной безумием. У одного артиста получался накал гнева, у другого — глаза безумца; во внешности третьего были значительность, странность; четвертый был умным и начитанным человеком. Все они были талантливыми людьми, сыграли с успехом множество трудных ролей. Но на Лира они не были похожи. Мы расставались в добрых отношениях: я не скрывал своего мнения; никогда, работая с одним, я не репетировал одновременно, за его спиной, с другим.

И вот начались угрызения совести: я легкомысленно взялся за картину, не зная заранее исполнителя главной роли. Имел ли я на это право? Уже шились костюмы, началось строительство декораций на натуре. А Лира не было. Не дай бог режиссеру попасть в такое положение.

...Предложение вызвать Ярвета на пробу Лира вызвало общее недовольство. «Хорошо. Потратим зря деньги на железнодорожный билет», — сказал мне директор съемочной группы. Кажется, ни один человек, кроме Мочаловой, не поддержал меня.

Ярвет мне потом рассказал, что и он приехал на пробу, ничуть не веря в серьезность наших намерений. «Обычные кинематографические дела, — шутил он, — но Ленинград красивый город; кроме того, хотелось купить апельсины для детей; кажется, их там продают. Отчего не приехать?..»

Странно складывались наши отношения. Переводчика не было. Юрий (Юри) Евгеньевич стеснялся мне сказать, что он не понимает меня, а я делал вид, будто понимаю («в общем») то, что он пробовал высказать с помощью нескольких фраз.

И что за чертовщина! — мы понимали друг друга. Я со все большим интересом всматривался в его лицо, в жизнь глаз, теперь я видел его иным: огромный лоб, морщины, которые делают мужское лицо прекрасным, печаль, ирония. Кого же он мне напоминает? Ну, конечно, портреты Вольтера, горькую иронию, мудрость Европы.

К пробной съемке (мы решили не репетировать заранее) он выучил несколько фраз из какого-то монолога. А потом мы придвинули камеру поближе к его лицу. В павильоне была грязная стенка, кухонный стол. На стол ассистент поставил свечу; видимо, для приличия: все-таки историческая картина. Я попросил Ярвета первое, что пришло в голову,— задуть свечу; не торопясь,посмотреть, как будет тлеть фитиль, как вьется и исчезает струйка дыма. И подумать о смерти. Задание, откровенно говоря, не кажется мне теперь осмысленным. Ну а что нам было иное делать?..

Я посмотрел на Ярвета. Я узнал Лира. П о х о ж.

●

Личность артиста (человека я еще совсем не знал) показалась мне настолько привлекательной, что любые трудности не пугали. Главной из них было незнание русского языка. Ну, что же, будем дублировать. Глаза ведь озвучивать не надо. Глаза сохранятся «в подлиннике». Надо сказать, что даже обычное озвучание всегда было для меня пыткой. Множество неуловимых оттенков естественной речи, схваченных синхронной съемкой, неминуемо исчезает при озвучании. Я предпочитал посторонние шумы, неясность речи, что угодно, только не высохшие слова озвучания. Теперь придется переучиваться, узнать новую для меня технологию. Прежде всего необходим эстонский текст, равный по длине каждого слова (количеству слогов) русскому. Мы посылаем заказ эстонским дубляжникам. Ярвет уезжает домой в Таллин учить этот текст. Я уже несколько раз с ним встречался. На душе хорошо: Ярвет понимает меня с полуслова, я это вижу по жизни глаз. Перевод идет только с русского на эстонский; Юрий Евгеньевич пока молчит, пишет на полях сценария.

Режиссер обязан не только объяснить свой замысел, но и приблизить его к артисту; нужно говорить, показывать, налаживать всеми способами духовную связь. Если чувствуешь, что отклика нет — меняешь словарь, ищешь новые сравнения. Иногда так хорошо приспособляешься к чужой лексике и уровню понимания, что однажды — после такого изложения — с ужасом замечаешь: угасает поэзия; образ, который ты столько лет любишь, как-то тускнеет, отдаляется от тебя. И становится стыдно собственных слов, которыми ты о нем говорил. Одумываешься, теперь тебе ясно, что у артиста (пусть и очень хорошего) духовная несовместимость с тобой, а может быть, и с автором.

У нас с Ярветом полная духовная совместимость. С каждым днем я все больше в этом убеждаюсь: в «Лире» мы любим одно и то же.

Юрий Евгеньевич приезжает из Таллина. И сразу же — полная неожиданность: эстонский текст готов, но произносить его Ярвет не хочет. Торопясь и волнуясь, переводчик еле поспевает за ним, он объясняет, что технически дубляжная укладка точна, но художественно — отвратительна, антипоэтична. Само задание такого рода убийственно для

поэзии. Произносить такой текст, даже и на родном языке, невозможно. Нужно научиться говорить (пусть с акцентом, пусть коверкая) прекрасные стихи Пастернака.

Я обращаю внимание на красоту эстонской речи Ярвета, музыкальной и одновременно совершенно естественной.

Начинается нечеловеческий труд, мучительное преодоление чуждых созвучий. Уходя с репетиции, Юрий Евгеньевич говорит, стесняясь, не глядя на меня, что он отдаст этой работе все силы. Говорит, запинаясь, ошибаясь в звуках, но по-русски. Нет ни одного артиста, с которым он репетирует, который бы потом не отозвал меня в сторону и не сказал бы, радостно улыбаясь: Лир у нас есть.

Хорошо, когда уважение товарищей по работе завоевано сразу же — талантом и трудом, а не амбицией.

●

5/I 1969 г.

В моей работе были свои приливы и отливы. Теперь, кажется, прилив. После отпуска, месяца жизни в Кисловодске?.. Или после работы с Ярветом?..

Каждый вечер свободного месяца я ходил в кино. Нужно все же посмотреть, какие фильмы снимаются. Оказалось, что главным образом детективы. Что за странная мода?.. И почему она пришла именно теперь?

Задумывая «Юность Максима», мы с Траубергом сразу же уговорились, что не используем в сценарии ни «тайн конспирации», ни загадочных провокаторов, ни побега из тюрьмы. Почему? Ведь все это действительно было, имело место в истории революционного движения. Разумеется, было. Но такое же случалось в жизни других партий, даже и куда более эффектное; а то и попросту в «Клубе червонных валетов». Существо революционного дела, его нравственный смысл заключался ведь не в этом.

Теперь как раз то, что казалось нам пошлым, пошло в ход. И какой!.. Внешнее действие вовсе вытеснило духовное; смысла в таких фильмах оставалось уж очень немного.

«Говорят — «приключенческая литература»,— писал в свое время С. Я. Маршак.— Что такое наша приключенческая литература? В лаборатории Павлова условными звуками вызывали у собак желудочный сок, а потом не кормили их... Научились условными звуками вызывать у читателя желудочный сок, вызовут — и не накормят ничем».

«Какая огромная разница между стихом груженым и тем, который идет порожняком, — говорит он дальше. — Страшно подумать, что «Льются песни над лугами...» формально написаны тем же размером, что и «Жил на свете рыцарь бедный...»

Один состав идет порожняком, другой — груженый».

Пожалуй, лучшего определения существа различия не придумать. Порожняк или груженый? Чем груженый? Разумеется, не тем, что бесхитростно называют «содержание» (а что же в искусстве бывает кроме него?). Мы все еще привыкли вытаскивать цитаты из диалога и, комбинируя их, радоваться: смотрите, на какую важную тему поставлен фильм.

Только сила отклика, глубина чувства наполняют жизнью образ. Яблоки в фильме Довженко не сняты, а выращены всей его жизнью, начиная со «святого босоного детства» (его слова). Искусство отражает жизнь. Разумеется. Каким же способом происходит это отражение? Только одним: силой отклика, страданием, состраданием. Пейзажи у Андрея Тарковского не сняты, а выстраданы. Относится это ко всем жанрам. Чаплин писал о своем нищем детстве: у Пикассо был голубой период, у нас — серый... так образовался его комический гений.

●

В одном из наших фильмов — ничего особенно дурного в нем не было, не было и ничего особенно хорошего; но все было правдивым, похожим на жизнь — герой по ходу действия включал транзистор. Трансляция должна была стать лишь фоном; действие сопровождает передача по радио; обычная, одна из тех, что часто можно услышать. Это был голос Эдит Пиаф. И сразу же все на экране — жизненные



Режиссер Г. Козинцев и оператор И. Грицюс на съемках фильма «Король Лир»

наблюдения режиссера над тем, что каждый и сам может увидеть; характеры и отношения, возможные в реальности, но давно открытые, не раз показанные, — все это как-то разом поблекло, утратило значение. Теперь мерилом стало иное: ликующая сила голоса.

Понятно, что нет смысла сопоставлять разные жанры, дарования и т. п. И все же... Речь идет не о конструкции, а о горючем, о возможности взлета.

●

Лира, после стольких поисков, мы все-таки нашли; гора с плеч упала. Но вот уже наваливается новая гора. Гору (или поле) я имею в виду не фигуральную, а ту, которую можно снимать. Выбор натуры для этого фильма особенно сложен. Нам нужно не место действия, а мир, который героем — иногда главным — войдет в картину, определит многое в поступках людей. Эти поступки часто объясняются не столько психологией, сколько историей. Но и земля, по которой люди ходят, тоже история.

Люди и земля — сложное единство; пейзаж «Лира» меняется на глазах: люди исковеркали землю, и сами они в конце уйдут не в покой могилы, а в истоптанную, выжженную ими землю. Это хочется показать на экране со всей ясностью, возможной натуральностью.

Земля истории — особое, не просто определимое качество природы; это клеймо времени, которым отмечен материальный мир. Пейзаж, даже тот, где не увидеть ничего выстроенного человеком, может быть историчным. Вернее, восприниматься, как историчный. Есть пояса климата и климаты истории. Дерево девятнадцатого века, свинцовые тучи средневековья, пустое первобытное небо, скифская степь — все это не пустые слова, а поэтические облики. Мы переносим на природу черты истории. «Цвет времени переменился» — писал Стендаль. Ветер и метель в «Незнаком-

ке» у Блока иные, чем ветер и метель «Двенадцати»: в первом случае белое и синее, синего больше, чем белого; во втором — белое и черное, черного больше, чем белого.

Много лет назад мы с Москвиным снимали для «Одной» замерзший, безлюдный Байкал: огромную плоскость льда — нам было нужно угрюмое, древнее молчание; а на экране как назло получался веселый сахарный снег, зимний курорт. Пришлось не раз менять угол зрения объектива, светофильтры, сорта пленки, чтобы получить нужный характер.

Пейзаж «Лира» тщетно искать в реальности: он не существует, не может существовать. Его определенных черт (единства географии и истории) нет у Шекспира, но умозрительным путем создать его можно — монтажом фрагментов несуществующего целого. Такой способ работы для меня не нов: Гамлет делал у нас первый шаг на берегу Балтийского моря, а второй — подле Черного; между шагами было несколько часов летного пути.

Подлинность мест в шекспировских экранизациях меня никогда не убеждала — ни Венеция у Орсона Уэллса, ни Верона у Франко Дзеффирелли; исторический натурализм чужд поэзии «Отелло» и «Ромео и Джульетты». Я не смог бы снять «Гамлета» в подлинном Эльсиноре: совсем непохож на королевство Клавдия. Не случайно автор никогда не был в этих местах; представление о них у него было самое приблизительное.

Итак, как можно меньше деталей, никакого «стиля»; мир истории, лишенный внешней историчности; мир совершенно реальный (снятый на натуре), но не существующий в природе, выстроенный монтажом только на два часа. Мы начинаем искать отдельные части, фрагменты воображаемого единства. Еней сразу же называет мыс Казантип на Азовском море; Вирсаладзе говорит о замках в Грузии. На стене нашей рабочей комнаты появляются географические карты: Грузия, Армения, Эстония, Крым. Пробуем наметить первый вариант «мира»: поля и валуны на севере, башни горной Сванетии, камни Казантипа, руины Армении, замки Грузии, крепости Эстонии.

М. С. Шостак, директор съемочной группы, хватается за голову: картина будет сниматься пять лет.

●

Доброй к человеку природа будет лишь один раз: когда человек сойдет с ума. Тогда его окружат веселые полевые цветы, солнце его согреет. Основной тон натуры—суровый, пустынный: голод, бездомность, холод, неприкрашенная нагота (о которой столько говорится в трагедии) не вяжутся с изобилием и плодородием.

Нагой пейзаж. Страна, почти лишенная кожи (Арагон).

Масштаб пустынных, каменистых пространств — как бы один полюс зрительной поэзии; необходим и другой: без сложной связи отвлеченного и конкретного нет шекспировской образности. Оба полюса — в своих крайностях — должны быть на экране. Во время работы неминуем крен то в одну, то в другую сторону: то к мощи природы (павильонные кадры чересчур обыденны), то к жизненной обстановке (на экране одно только обобщение). Так я обычно и тружусь: шарахаясь то в одну, то в другую сторону; золотой середины тут нет и быть не может.

Снимая «Гамлета» в павильонах, я торопился к небу и морю; в «Лире» мне необходимы гнилая солома на крышах, набухшие сыростью балки... Я жду не дождусь появления лошадей в кадре (привязанных к коновязям, а вовсе не скачущих!), лохматых цепных псов... Они-то будут настоящими, какими же покажутся рядом с ними люди, платье, слова?.. Проверка правдой подлинного обязательна в кино.

●

Шекспировские слова уже не раз произносились в сценической пустоте или на абстрактном фоне. Еще со времен Гордона Крэга сделано в такой образности много хорошего. Сами отношения — фигуры и пространства — подчеркивали одиночество личности в злой пустоте враждебного мира. Когда-то в «Шинели» мы увлекались такими

композициями: ничтожество Акакия Акакиевича среди громад императорской столицы.

Теперь мне бы хотелось иной трагичности, достигнутой не очищением кадра от жизненного, но, напротив, сгущением обыденного. Пустыни в «Лире» нет, мир трагедии густо населен. И как раз это — силовое поле, напряжение реальности — интересует меня больше всего. Лир, король Лир, в гуще жизни— вот для чего нужна кинокамера; вот что кино способно добавить к тому, что уже известно, открыто театром. Определяется задача: не выбирать пейзажи, а вдвинуть людей в жизнь. Как у Бальзака: сцены дворцовой жизни, политической, сельской, военной... Трагедия происходит не на пейзажах, а н а л ю д я х.

Здание «Человеческой комедии», по замыслу Бальзака, должны были завершать «философские этюды... разрушительные бури мысли». Это также одно из значений природы в этом фильме — пространство, где идет извечный спор человека и мироздания. Нам нужны пейзажи не только исторические, а и философские.

●

Книга изображений елизаветинской эпохи: гравюры, геральдика, каменные башни с бойницами, подъемный мост... Все это для «исторической картины». Но вот эмблема, привлекающая мое внимание. Она кажется мне истинно прекрасной. Что же такое выгравировал неизвестный мне художник четыре столетия назад? Пугало в огороде. Я сразу же узнал приятеля еще с детских лет: крестовина из палок, дырявая дерюжная рубаха, помятая, драная шляпа. Если вглядываться, то шляпа несколько отличается от нашей моды; а так все, как у людей: огород, пугало — тепло человеческого жилья.

В составе римского Пантеона был Genius loci: божество местности. Пусть нашим Genius loci будет пугало.

●

На экране должен быть жестокий каменный мир. Но обязательно должно быть и пугало. Огород. Люди рождаются, добывают себе пропитание; жизнь; нет ее начала, нет и конца.

Чтобы ощущался холод, нужно передать и тепло. Чуть тлеющую искру жизни.

●

Еще со времен «Юности Максима» я невзлюбил так называемый монументализм. Мне легко работать, когда начисто убираются громкие эпитеты и ослепляющие обобщения. Предмет нужно видеть вблизи, находиться с ним на одной земле: человеческим языком говорить о человеческом. Мы все еще оглушены разговорами о вулканических страстях, потоках крови и слез в трагедиях. Есть, бесспорно, потоки; и страсти, конечно же, есть. Однако стоит вглядеться пристальнее — видно и иное: мелкая суета, пошлые происшествия, гадкие типы.

Кента — посла короля — не закалывают или заточают в темницу, а сажают в колодки. Представим себе такую же сцену в современных обстоятельствах: посла великой державы, аккредитованного при иностранном государстве, дворники тащат в вытрезвитель, награждая его по дороге зуботычинами. Сам член дипкорпуса тоже хорош: ввязался в драку, сквернословит.

Глостера ослепляют в суматохе: невнятица движений, шарканье ног, проклятия сквозь зубы. Низменно, грязно. Они плюются, чертыхаются, топочут сапогами. Гнусное копошение. Стиль сцены? Мокрое дело в подворотне.

Какой уж тут пурпур с золотом.

Серый мир. Мутным рассветом по грязи бредут побирушки из одного нищего села в другое. Скоро все к ним присоединятся: Эдгар, Лир, Глостер.

●

«Живет... над какой-нибудь прачечной...— пишет Бунин о проститутке,— выходит... чтобы заработать под каким-нибудь скотом...»

Живет —... чтобы

Заработать,

Над,

Под,

Какой-нибудь,
Каким-нибудь.

Вот весь строительный материал; ни у домов, ни у клиентов нет облика. Драматичны сама стертость описания, незначительность слов, как бы совершенное удаление от художественности.

На полотнах раннего Шагала (витебского периода) стенные часы, самовар, керосиновая лампа трагичны.

В старом театре масштаб, эпичность и т. п. достигались силой страстей премьера, гримом. Самое несложное заменить это монументальностью пейзажей. Но разве «Нибелунги» чем-то напоминают «Лира»?.. Подальше от дубов в три обхвата и нагромождения скал. Высокопарность природы не лучше декламации.

Прошла буря. Утихли титанические ветры, угомонились космические ливни. Дальше что?.. Попробуем представить себе скитания Лира, его быт, слова, произнесенные в жизненных условиях. Забудем об эпохе, жанре и т. п. Только бы уйти подальше от театра, оказаться на обыденной земле, в человеческих (пусть и бесчеловечных) обстоятельствах.

Нечто вроде «вариаций на тему». В мутном свете фонаря мается на окраинной улице очередь оборванцев: вход в ночлежку Армии Спасения; Лир в лохмотьях, заросший седой щетиной, стоя хлебает суп, бормочет:

— Никто не может запретить мне чеканить деньги. Я ведь сам король.

Он спит под мостом. Полицейский пинает его ногой.

— Не трогайте меня,— просит старик.— Я ранен в мозг.

Нары. Разговор со слепцом:

— Король?

— С головы до пят король.

Хитрованцы надрывают животики.

Околица деревни. Помойка. Лают осатаневшие псы. Мальчишки гонят сумасшедшего; свист, улюлюканье. Лир оборачивается, грозит кулаком:

— Вот вызов. Я его бросаю в лицо великану.

Кошачий концерт; в старика летят корки, шелуха.

●

Снимая Эльсинор, мы спорили с привычкой показывать дворец Клавдия как тюрьму («Дания — тюрьма»); узник — Гамлет — был у нас заточен в комфортабельный мир; у лжи здесь приятный облик, мерзость «ласкает глаз». Пластика «Лира» иная. Переходы здесь — попросту вышвыривание людей из одного состояния и положения в другое, противоположное; тут не переходы, а обрывы, пропасти. Жаркое место у камина и дождь в степи; бархат и нагое грязное тело. Уклады жизни не сменяются, а сшибаются.

Главные сцены будем снимать грубо, резко, высвечивая шероховатость, крупнозернистость фактур — дерюга, лохмотья, темные, обветренные лица. Так мы снимали в двадцатые годы типажей: видны были даже поры кожи, следы оспы. Пусть пластика выразит мотив (важный в философии) снимания покровов: дикость существа жизни, запрятанной под оболочкой цивилизации. Вот как выглядит «голое двуногое животное» без прикрас.

Вытащить наружу, высветить. Сгущенность, спрессованность натурального до физиологического ощущения. Эффект присутствия — главное: мы сами задыхаемся в вонючем сарае, где среди нищих король и наследник графского рода. Смрад, грязь, ужас «дна».

Не дай бог, если современная гоголевская дама «приятная во всех отношениях» обрадуется в зрительном зале: «Как это красиво! Язвы и струпья на теле — прямо с полотна Грюневальда...»

**Русская трагедия**

У Достоевского — контрасты совершенной пустоты, пустынности, безлюдия и, напротив, чрезвычайной скученности: набито народом, люди стиснуты в маленьких пространствах; битком набито людьми, как сельди в бочке. Пейзаж в его романах часто возникает из жеста героя, походки. Эйзенштейн в своих лекциях любил «раскадровывать» литературу: он открывал монтаж крупных и общих планов

в «Полтаве». У Достоевского всегда иное: съемка с движения, панорама; статика пейзажа редка. Пейзажи в его романах появляются в ритме походки героя; жест как бы продолжается улицей.

«И он быстрым, невольным жестом руки указал мне на туманную перспективу улицы, освещенную слабо мерцающими в сырой мгле фонарями, на грязные дома, на сверкающие от сырости плиты тротуаров, на угрюмых, сердитых и промокших прохожих... Мы выходили уж на площадь; перед нами во мраке вставал памятник...»

Походка неровная, нервная, шаги то замедляются, то становятся очень быстрыми: «Старик и молодая женщина вошли в большую, широкую улицу, грязную, полную разного промышленного люда... и повернули из нее в узкий, длинный переулок... упиравшийся в огромную, почерневшую стену... сквозными воротами... можно было пройти на другую, тоже большую и людную улицу».

Шаги, вещи, пространство как бы превращаются в единство движущейся материи, стремительно возникают элементы реальности: «В нижнем этаже жил бедный гробовщик. Миновав... мастерскую, Ардынов по полуразломанной скользкой винтовой лестнице поднялся в верхний этаж, ощупал в темноте толстую, неуклюжую дверь, покрытую рогожными лохмотьями, нашел замок и приоткрыл ее».

Всего того, что называется средой действия, атмосферой событий, бытом — самих по себе, вне духовного мира героя (вернее, автора),— в этих романах нет. Можно, конечно, сказать, что человек живет в городе. Однако не менее верным было бы и сказать иначе: город живет в человеке. Нет по отдельности домов, улиц, мыслей, чувств; нет описаний; есть лишь действия — стремительные, прерывистые. Отношения развиваются не между одними только людьми, но между кварталами и людьми, квартирами и людьми, кварталами и квартирами. Вот почему так удлиняются (и в пространстве и во времени) проходы, переулки натыкаются на тупики, проходные дворы втягивают в себя и выталкивают, как туннели. Топография города? Горячка, воспаление мозга? Небывалая летняя жара, духота от удушья? Что первично, где скрыто начало?..

Пейзаж — это и запутанная и запущенная история болезни, и беготня по аптекам в поисках лекарства, которого ни один аптекарь на свете не знает.

Когда-то давно, в старые времена «история болезни» называлась «скорбный лист». Городской пейзаж во всей его длительности и протяженности и есть такой «скорбный лист».

Формы смещены, функции отдельных частей нарушены; человек требует у толчеи и духоты Сенного рынка ответа: кривда жизни и смысл жизни — как их совместить? В ответ нечленораздельный гомон, визг, безликая суета.

Кино много раз пыталось передать такую образность. В фильме Роберта Вине «Раскольников» (1923 год) героя окружили экспрессионистическими декорациями; воспаленное сознание изобразили буквально; но человек существовал в одном измерении, материальный мир — в другом: артист Художественного театра Г. Хмара ходил по кривым площадкам, появлялся на фоне условно расписанных плоскостей. Единства мира—духовного мира автора — не получилось. Не лучше выходило и тогда, когда кинохудожники выстраивали реалистические декорации—жилплощадь таких же габаритов, какие указаны в романе,— автора засаживали за парту в «натуральной» школе, где, как известно, он не задержался.

●

Биографы Достоевского обращали внимание на то, как часто он менял квартиры, и на то, что расположение домов, где он жил, всегда было одинаковым: угловой дом, вблизи церковь. Перекресток и призыв веры, действия. Как в преданиях: направо пойдешь, налево свернешь... Его близкие описывали, как часто он бродил в одиночестве по городу, размахивая руками на ходу, что-то говоря. Сам ритм его походки, бесспорно, многое значил.

Так и возникает мир в его романах, особого вида «съемкой с хода». Иногда герой — больной, неверными шагами, спотыкаясь и задыхаясь, идет, а рядом, будто двойник,

Эскизы художника Е. Енея к фильму «Король Лир»

странно появляясь и пропадая, следует то в ногу, шаг в шаг с ним, то ускоряя движение, забегая вперед, то отставая, чтобы потом догнать,— его болезнь: гнусные кварталы, дома, похожие на тюрьмы, дома, похожие на кладбище, грязные закусочные, мутные пивные. Как в сказке, куда бы ни пошел человек, а горе, лыком подпоясанное, всегда плетется возле, не отстает от него.

Если на ходу попадаются детали, то одна за другой, неестественно отчетливые, бьющие в глаза; если общие очертания, то уж ничего не разглядеть: ночная тьма, дневная серятина; все размыто, мгла, ни штриха, ни черточки: «...дождь проницал всю окрестность, поглощал всякий отблеск и всякий оттенок и обращая все в одну дымную, свинцовую безразличную массу... И вдруг из этой дымной, холодной мглы вырезалась фигура, странная и нелепая...»; стояла густая толпа народа... Он залез в самую густоту... все что-то галдели про себя, сбиваясь кучами. Контуры смыты, формы утрачены, одни лишь склизкие колышущиеся массы — зданий, людей. Толпа потеряла человеческие признаки, движения неестественные: никого по одиночке, ничего в отдельности, все скопом, гуртом: «люди так и кишат», «шныряют». Иногда как бы с треском срабатывает пружина, раскручивается механизм на холостом ходу: «все кухни всех квартир во всех четырех этажах отворялись... Вверх и вниз всходили и сходили дворники с книжками под мышкой».

Те же свойства и у звуковых образов: мертвая тишина или шум, гул, разноголосица. То, что прорывается вперед, слышно громче — нелепица. В трактире, где сидит Свидригайлов, ни минуты покоя: хор, оркестр, крики и стук шаров из бильярдной, шарманка и уличная певица с рифмованной лакейщиной; все вместе, разом. Шарманка Ноздрева — визг и хрип, бессмыслица обрывков — разрослась, загремела целой симфонией.

Времена года только в крайности проявлений: если жара, то до удушья, беспамятства; непереносимая слякоть; невероятность белых ночей. Все, что написано — а сколько и как было написано! — о красоте этого города, будто и не существовало, даже строчкой не помянуто. Какое уж тут воздействие красоты. «Это город полусумасшедших... Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния!»

«Я хотел поставить вопрос, и сколько возможно яснее, в форме романа, дать на него ответ» («Дневник писателя»). И вопрос и ответ неотделимы от материального мира, исторического мира; у климата города особое происхождение: столица выстроена, воздвигнута, вознесена на болоте; но оно не выкорчевано, не уничтожено; под всем колышется топь; болотные пары скопляются, муть, зараза поглощают улицы, все становится призрачным. Чуть живой человек вырывается из мглы, отравы — он замахивается кулаком, кричит: «Ужо тебе!..»

Тема, издавна начатая русской литературой. И в том, как ставится вопрос, и в том, как дается ответ, всегда нераздельны трагическая мощь истории и горе повседневности: ветхий домик у залива, где живет Параша, и Сенатская площадь. Образность, привычная нашей литературе: сумасшедший чиновник верхом на каменном льве и гробы, всплывшие на буйных волнах Невы.

●

Гоголь объяснял, что небольшой портрет обычного человека способен под кистью истинного живописца стать исторической живописью, а многие огромные полотна на исторические темы лишь жанровые картины: все зависит только от глубины проникновения художника в суть предмета.

●

Опять я перечитываю Достоевского: ищу способов решения задач, которые появляются — все новые и все более трудные — каждый день. Не зря в одной из американских рецензий нашего «Гамлета» обозвали «Братья Карамазовы из Эльсинора». Увы, от автора «Карамазовых» у нас было немного. Я отлично понимаю, что Петербург Достоевского не имеет ровно ничего общего с Британией

Шекспира. Стоит ли об этом даже вспоминать. Дело совсем в другом. Большие открытия в искусстве влияют не только на будущее, но и на прошлое. В старых книгах открывается новое, потому что прочитана современная книга. «Фантастический реализм», о котором столько говорил Достоевский (начало которого в Гоголе), не только многое определил и опередил в современном искусстве, но и позволяет открыть те стороны классики (и, может быть, в первую очередь Шекспира), на которые не обращали раньше внимания. Стал отчетливо виден реализм Шекспира; трагедии, заряженные бытом, как порохом.

●

Не нужно думать, будто отвлеченность всегда приводит к безжизненности. Отвлеченность отвлеченности рознь. В памяти сохранилось одно из самых веселых, жизнерадостных представлений, которые мне удалось повидать. На фоне некрашеной кирпичной стенки сколочены деревянные станки — площадки, лестница, вращающийся круг (художник Л. Попова); артисты в рабочих прозодеждах вместо театральных костюмов — «Великодушный рогоносец» Кроммелинка в театре РСФСР Первом (1922). Зал хохотал, аплодировал, восторженно принимал постановку Мейерхольда. Молодые, легкие, озорные Бабанова, Ильинский, Зайчиков наполняли условное пространство — конструктивизм? супрематизм? — всей полнотой жизни; мейерхольдовское искусство одухотворяло «условность» такой радостью жизнеощущения, что дух захватывало.

1926 год. Всеволод Эмильевич придумывает иное: как бы материальную формулу николаевской эпохи, выведенную на сцене красным деревом и подлинными предметами. Не отвлеченное пространство, не копия жизни. Пространство времени или, вернее сказать, пространство автора. Именно это и интересует меня теперь, заставляет вспоминать и мейерхольдовские работы. Декорации «Ревизора» ничуть не походили на жилые помещения гоголевских времен: не только четвертой стены, но и трех других в помине не было. На сцене были полированные плоскости красного дерева с дверьми, ампирная мебель. Действие происходило на маленьких покатых площадках. Все было стиснуто, ограничено пространством.

Сохранились стенограммы репетиций, они позволяют увидеть процесс замысла, сделать отчетливым направление поисков (многое вышло в спектакле по-иному): «Нужно всю эту компанию людей... поставить на площадку, примерно в пять квадратных аршин, — больше нельзя. То есть уместить их на очень тесной сцене...»; «пройти между столом и диваном почти нельзя»; «...вошел, точно из вещей вышел, потому что там комод, а там шкаф и канделябры, и люди как-то из-за вещей выходят»; «...очень большой диван, в котором могут укомпоноваться девять человек». «Сидят тесно»; «Вся площадочка занята очень высоким трельяжем»; «...Морды где-то сквозь плющ»; «...нос какой-то торчит».

С самого начала своей работы над «Ревизором» Мейерхольд не переставал говорить о трагедии. Именно это — чувство трагичности происходящего, государственный, а вовсе не провинциальный размах всей истории — давало тон постановке. Сразу после премьеры режиссера ругали не меньше, чем в свое время автора. Демьян Бедный сочинил эпиграмму: Мейерхольд — убийца, он убил гоголевский смех. Как известно, разобраться в природе этого смеха было не просто. Гоголь в свое время в отчаянии бежал из Петербурга после постановки «Ревизора». Что же вызвало такое его отчаяние? То, что, по словам писателя, спектакль никому, буквально ни одному человеку не понравился. Но, по воспоминаниям современников, и тени провала не было. Сосницкий—городничий отлично играл (что ни говори, все же удача главной роли); отношение зрителей было различным— очевидцы приводят и немало положительных отзывов; Николай I и наследник смеялись, хвалили пьесу; критики начали спор; люди, мнением которых Гоголь дорожил, восторгались. Чего же еще нужно было комедиографу? Комедиографу, видимо, ничего лучшего и не хотелось бы. Гоголь хотел иного, не более

дружных аплодисментов и одобрительных рецензий, а какого-то другого восприятия; смех всегда мешался у него с чем-то совсем иным. Позже он написал, что в постановке необходим «ужас от беспорядков вещественных»; действие должно происходить не только в провинциальном городке, но и в духовном мире каждого человека, и каждый одумается, крикнет вместе с автором: «Соотечественники, страшно!»

Разумеется, сам автор не всегда лучше всех определяет свои намерения; слова его нельзя брать на веру, особенно если автор — Гоголь, а слова высказаны в поздний период его творчества. Все это так, и все же слова были сказаны не на ветер. Не только смеха он ждал, но и ужаса: должна была исчезнуть улыбка; собственное лицо, отразившееся в зеркале комедии, ужаснуть, заставить широко раскрыть глаза, всмотреться в жизнь. А на императорской сцене играли водевиль. И даже если бы внесли уточнение — водевиль с обличительными тенденциями,— намерениям автора, внутренней его силе, побудительному движению все это ни в малейшей степени не отвечало бы. Великая гордыня владела им, не смешить он собирался, и смех сквозь слезы был уже в прошлом; хохот должен был «жечь сердца». На меньшее он не соглашался, какие бы слова смирения он при этом ни произносил.

Мейерхольд настежь открыл все театральные окна и двери: от водевильного духа, потешных чиновничьих типов, беззлобных карикатур и воспоминаний не осталось. Само ощущение пространства было трагичным. Овальная сцена «Ревизора» менее всего настраивала на комический лад. Множество дверей смотрело на зрителя. Двери — сколько их было? Одиннадцать? Пятнадцать? Сто?— разом раскрывались: целый мир лез со взятками. Толпа обывателей нелепо шарахалась то вправо, то влево: множество людей, сбившись в кучу, растянувшись в процессию, повторяли каждое движение пьяного Хлестакова — ноги его уже не слушались, несли его куда придется, и в страшной давке люди напирали на низенькую балюстраду, перед которой он выписывал кренделя. Выезжали, чередуясь, небольшие покатые площадки: давка вещей и людей, и только раз — вовсю открывалась сцена — пустота, дыра огромных размеров, в которой торчали куклы, ряженные в человеческие костюмы,— «немая сцена», задуманная автором.

Открывая начало нашествию сумасшедших на сценах Европы и Америки, терял рассудок городничий, он прыгал и буйствовал, и под оглушительный шум выносили огромную смирительную рубашку. Шум был тоже порожден шарманкой Ноздрева, ахинеей разноголосицы; за сценой не вовремя выполняли приказ, отданный городничим по случаю помолвки дочери: «Валяй в колокола». Все раздирало слух: колокола, барабанный бой, визгливые скрипки еврейского оркестра, свистки полицейских.

Из-под земли подымалось белое полотно: огромные буквы извещали о приезде ревизора.

Русский трагизм в театре был особенным. Ничего общего с пьесами Полевого и Кукольника («ложно-величавая школа» — по словам Тургенева) он не имел. Гоголь и Достоевский показали мощь сочетания истории и обыденности, ужаса и пошлости, хохота и отчаяния.

Театральная эстетика, созданная Мейерхольдом, повлияла на весь мировой театр. «Берлинер ансамбль» развил эту эстетику на своем репертуаре. И пространство, где только подлинные материалы и предметы передают время, и полюса динамики и неподвижности в планировках, и надписи, врезаемые в спектакль, как в немую ленту,— все это стало в наши дни обычным, не вызывает ни у кого смущения. Немало мировых режиссеров говорят, что их воспитал Брехт; это, бесспорно, верно; но первым их учителем, известно им это или нет, всегда является Мейерхольд, фантастический реализм Гоголя и Достоевского.

## 4

Формулу шекспировского пространства мне хотелось бы вывести только на натуре, целиком на натуре. Я хотел снять раздел королевства со всей зрительной очевидностью. На

верх высокой башни выходят Лир и его наследницы: отец показывает дочерям земли, которые отныне будут им принадлежать. Мне хотелось совершенной притчи в начале истории, зрительной притчи. Старый человек и три его дочери, а за ними — во весь широкий экран — их имущество: поля, замки, озера, деревни, стада, люди. По движению королевской руки сейчас же, немедленно шпорят коней всадники: след копыт по земле — новые границы; вбиваются межевые столбы; делят поместья, стада перегоняют на новые участки.

Легко задумывать постановку за столом. Отчетливо видишь кадры, дело спорится. Потом другие люди подсчитывают эти кадры, взвешивают части рабочего сценария. Сколько товара? — как говорил мой друг Андрей Москвин и неизменно повторял, прочтя новый сценарий: много товара. И теперь то же горе, та же песня, нужно переделывать на павильоны: натуры много, снять за год нельзя. Еней огорчен не меньше меня, он сам предпочитает лишь добавлять к натуре, чуть менять натуру; делает это он прекрасно, его искусство открывает и усиливает простор; первый план (строенный из подлинных материалов) всегда дает объем, характер. Все уговаривают: павильоны будут мало чувствоваться. Увы, знаю я, как они мало чувствуются. Одно все же утешает: целые части декораций будут из дерева, грубо тесанные топором. Где-то в Литве разыскали кустарей, им заказана мебель.

●

Границу, которая отделяет искусство от жизни, в начале революции собирались не просто нарушить, переступить через нее, а взорвать, уничтожить до самого основания, чтобы и памяти о ней не осталось.

«Теперь о рампе, — писал Мейерхольд (к постановке «Зорь» в Театре РСФСР Первом, 1920). — Подчеркиваем с особенным возмущением, что, несмотря на все попытки упразднения на большой сцене столь уродливого явления, как освещение из-под земли... ни одна из сцен не пожелала выбросить эту сценическую ветошь — рампу...»

Так Петр Первый относился к боярской бороде. Степень ярости, скорее даже бешенства («с особенным возмущением», «столь уродливое явление») теперь удивляет. Что же вызывало такую силу гнева: упорная защита нижнего света, консерватизм сценического освещения?.. Неужели это такие уж страшные преступления? Причина была куда более глубокой: ненависть к искусству, отгороженному от жизни; иллюзорный нижний свет подчеркивал различие сфер; рампа являлась символом, непереходимой границей. Пафос нового искусства был в совершенной слитности сфер.

Между «Лиром» и современностью не должно быть границы. Мне отчетливо слышна прямота обращения Шекспира к зрителям. Следует добавить — к зрителям стоячих мест, как бы мы теперь сказали, «к галерке». Те, кто имел привычку рассаживаться на самой сцене и манерничать во время представления, не могли быть ему духовно близкими людьми. Верность Шекспиру прежде всего в этом: упразднении иллюзорного света, переходе за линию рампы.

Однако право на прямое обращение получить не просто. «Вот Островский в «Лесе» бичует помещичий быт...— писал Мейерхольд.— Он не захотел вывести ни резонера, ни своеобразного Чацкого... два шута гороховых будут расшатывать устои этих прочных благополучий». Герои пьесы, по Всеволоду Эмильевичу,— «один петрушка, а другой — трагик — бука в вывороченном наизнанку полушубке... не так называемые «положительные типы» решают участь драмы, а шуты гороховые — и этот прием ловит нас, зрителей, на удочку, на манок, как дичь. Вот он, прием художественной агитации».

Уже не раз отмечалось, что диалоги сумасшедшего короля, шута и слепого Глостера полны странных шуток, казалось бы, вовсе неуместных в драматических положениях. В «Огненном колесе» («The Wheel of Fire») Уилсона Найта (первое издание 1930 года) исследован зловещий юмор «Короля Лира»: открывается целая энциклопедия комического — от шуток Глостера (самого дурного

пошиба) до причудливости реплик шута. В основе пьесы, как это показывает исследователь, жестокость юмора или юмор жестокости.

Мне хотелось бы также вспомнить о небольшой, теперь уже мало известной статье. Две странички крохотного формата поражали решительностью опровержения. Так всегда случается: новый взгляд на предмет, открытие неизвестной стороны произведения (общеизвестного) усиливается совершенным отрицанием всего, что прежде считалось главным. «Самое неважное в «Короле Лире»,— писал в этой статье Виктор Шкловский,— на мой взгляд, это то, что произведение это — трагедия... Шекспиру не важно правдоподобие типа, ему не важно, почему Лир говорит сейчас то, а потом другое, почему врываются в его речь грубые шутки. Для Шекспира «Король Лир» актер, как актер и шут... Как нужно играть «Короля Лира»? Играть нужно не тип, тип — это нитки, сшивающие произведение, тип — это или панорамщик, показывающий один вид за другим, или же мотивировка эффектов... «Короля Лира» нужно играть как каламбуриста и эксцентрика» («Ход конем»).

Виктор Шкловский больше не перепечатывал эту статью, а жаль. Крайность эксперимента, проба гипотезы в свое время была интересной. Время тогда требовало таких проб. Шекспира от них не убыло. Одно остается в силе и сегодня: «резонеру» не дано права на прямое обращение. Без «каламбуриста» нет и трагической фигуры.

●

Терминология Мейерхольда так решительно менялась, что понять его старые статьи и выступления теперь не просто. «Мне, начавшему режиссерские свои работы в 1902 году,— писал он в предисловии к своей книге «О театре», — только к концу десятилетия дано коснуться тех тайн театра, которые скрыты в таких первичных его элементах, как *просцениум и маска*». В словаре символистов и художников близкого к ним круга «тайна» была расхожим словом. Тень таинственности падала на любимые образы художника — карнавальную бауту (белую полумаску с острым птичьим клювом и черную треуголку) с картин венецианца Пьетро Лонги, на фантасмагории Карло Гоцци и Гофмана, но вряд ли в них открывались какие-либо потусторонние глубины. В его opus'ах (так он называл свои постановки) часто фигурировали свечи, зеркала, игральные карты — знаки судьбы. Целый период таких увлечений завершился пышным и зловещим финалом «Маскарада»: просцениум, Неизвестный в бауте, Арбенин, закрученный танцем масок... Потом в множестве статей эффектно сопоставлялась эта премьера и падение царского режима.

И, действительно, казалось, что последняя траурная завеса Головина упала не только над спектаклем, но и над прошлым; в том числе и над прошлым самого режиссера. Все в его искусстве как бы изменилось до неузнаваемости; он сам охотно подчеркивал эту совершенную перемену. Вождя театрального Октября интересовали не «тайны», а биомеханика, условные рефлексы, конструктивизм, да и что загадочного могло быть в площадке, выдвинутой в зрительный зал, или в театральной маске?.. Правда, и научная терминология в его практике как-то не привилась, угасла сама собой. Слова, особенно те, что он сам произносил, скорее запутывали, чем проясняли смысл его работ: открывался он не в декларациях, а в образах, пожалуй, одних из самых сложных в искусстве нашего века.

Элементарные вещи, технические приемы приобретали в его работах особую глубину; как и во всякой истинной поэзии, мало что поддавалось пересказу. Фурки «Ревизора», выезжавшие из центральных дверей-ворот, на которых стояли декорации, многое значили.

Тому, что в театральном быту называют декорациями — живописными или строеными,— Мейерхольд уделял особое внимание. Он начинал свой режиссерский путь с отрицания натурализма, имитации жилых помещений; живописные пятна становились основой его постановки; затем он изгнал со сцены все,




Звукооператор Э. Ванунц, художник Е. Еней и художник по костюмам С. Вирсаладзе на съемках фильма «Король Лир»

что имело отношение к живописи; его восхищала оголенная грязная стенка театрального здания; затем он загромождал сценическую площадку изысканно красивыми музейными вещами...

Другие режиссеры (даже крупные) изобретали новое в «оформлении»; они работали часто с теми же художниками, что и Мейерхольд, но сцена в их постановках являлась лишь местом действия, независимо от того, отражала ли она жизнь или была лишь подмостками театрального праздника.

Мейерхольд создавал философию пространства. Мир в его работах как бы двоился, пространство расщеплялось: пятачок повседневности — теснота, скученность, малость (видение, преследовавшее его десятилетия) и за всем этим — беспредельность мира. Мотивы, знакомые по лирике: Александра Блока мучило ощущение тесноты, узости душевного неподлинного мира, не вмещавшего в себя огромности реального; в его письмах и дневниках можно часто встретить слово «неслиянность». Духота, доходящая до удушья, и стремление вырваться, выйти на простор, из потемок (хотя бы и вселенских) на свет божий. Блок писал отцу, что его реализм граничит с фантастическим и упоминал как пример «Подростка» Достоевского. Опять то же определение. Все было далеко не простым: и «потемки» и «свет божий»; но контрасты жизненного (даже пошлого, сгущенного до жути), замкнутого временем, скованного временем и беспредельного — прекрасного, ужасного?— носили в русском искусстве особый характер; романтическая ирония его никак не исчерпывает.

Многое в мейерхольдовском искусстве началось от блоковского «Балаганчика» (1906). Режиссер и художник Сапунов выстроили на сцене другую маленькую сцену — целый «театрик» со своим занавесом, рампой, суфлерской будкой, с колосниками, куда уходи-

ли декорации. В театрике переиначили до неузнаваемости какую-то пьесу, ее возмущенный автор прерывал представление: он выбегал (на просцениум), хотел объясниться со зрителями, но чьи-то руки хватали его за фалды фрака, утаскивали за занавес; когда Арлекин прыгал в окно, он прорывал бумагу: окно оказывалось намалеванным на стенке декорации; за «театриком» был театр, за условным пространством — мир. Действие разворачивалось в трех плоскостях: какой-то пьесы (как реальность от нее остался только сам автор); «балаганчика» с масками Пьеро, Арлекина и Коломбины; мира, находившегося за условным пространством «театрика». Каким был этот мир: реальным, блоковской бесконечностью синевы и метели?.. Кто его знает? Одно только можно сказать: еще в те времена автор и режиссер потешались над мистиками, высмеяли их разговоры о «потустороннем». Шутки были не такими уж беззлобными: близкие друзья Блока сочли себя оскорбленными, порвали с ним отношения.

Одновременность существования различных пространственных изменений, невозможность их примирения были и в блоковской «Незнакомке»: скука кабачка (на Гисляровской улице, изображенной, как выяснилось, с совершенной точностью), болтовня в светских салонах — а за стенками домов полет звезды в бесконечности ночи, падающий, все засыпающий снег. Театральный цензор выбился из сил, пытаясь выяснить смысл пьесы. Так ничего и не поняв, чиновник написал «декадентство» и, придравшись к имени героини «Мария», запретил пьесу за кощунство.

Через несколько лет в беспредельности метели — несущейся через пространство и время — пошли двенадцать красноармейцев; а в абстрактных пересеченных плоскостях, выстроенных в пустоте разоренной сцены Театра РСФСР Первого, играли спектакль-митинг «Зори».

Фурки «Ревизора» — миры, населенные гоголевскими героями,— выплывали из смутной мглы, из тьмы пространства, как из необъятности времени. Клетки жизни — мебель, люди, вещи, слухи, сплетни, страх,— они надвигались на зрителя, как надвигается на читателя гоголевский образ, как заполняет собою все мертвая душа, чтобы затем отойти вглубь, уступить место следующей мертвой душе, приближающейся, надвигающейся всем пространством. Ведь Собакевич-человек, это и дом — Собакевич, и комод — Собакевич, и целый мир — Собакевич.

Эти миры, ужасающие своей узостью, ничтожностью, появляются у Гоголя, как в романе путешествий, с движения, если угодно, «съемкой с хода»: чмокает кучер, лошади прибавляют шаг, исчезает горизонт, появляются деревушки, прилегающие к имению, въезд в усадьбу, множество вещей, сам хозяин идет навстречу, необъятный простор сменяется нагромождением вещей, стены сжимаются, опускаются потолки — пятачок театральной фурки.

Мейерхольдовские прожектора высвечивали не копии реальности, а реальность существа явлений, сгустки сути. Тайны театра, но и тайны гоголевского искусства. Что значили эти странные планировки: сбитые в кучу люди со свечами в руках — чтение письма к «душке Тряпичкину», загнанное в клетку-беседку, золочено-барочный лубочный трельяж. Красное дерево, карельская береза, фарфор и хрусталь — все сбито на пятачке, а потом — пустота, нагота жестко высвеченного пространства всей сцены — ни вещей, ни признаков жизни, только топот галопа — дурацкого праздника на весь мир, и огромная смирительная рубашка, и торчащие куклы.

Просцениум — не только архитектура сценической площадки, но и сам шаг Мейерхольда, его неудержимое движение вперед, за портал, за пределы театра. «Просцениум» всегда был в его искусстве — край, граница пространств реальности и театра — здесь, на самом острие, он сближал, сдвигал миры: расставлял зеркала под разными углами так, чтобы отражения двоились, троились, двойники вырастали за героями, пространство уходило в бесконечность. Ну а маска? Об Арлекине и Пьеро он уже не вспоминал. В месяцы работы над «Ревизором» он говорил о других персонажах:

учитесь у Чарли Чаплина и Бестера Китона, призывал он свою труппу. Учились прилежно: обалделая неподвижность лица Гарина — Хлестакова состояла в родстве с застывшей печалью Китона. Маски старинного народного театра сохранились не только в стилизованных театральных пантомимах, но и перешли — через водевиль — на экран Мак Сеннета. Странные структуры в искусстве то исчезают, то опять возрождаются уже в ином качестве. Тайны театра или тайны жизни? Во все времена какие-то явления сгущаются, живой смысл исчезает — нелепица сбивается в кучу, несуразная толкотня на пятачке. А потом почему-то за всем этим как-то разом, неожиданно раскрывается грозное пространство истории: трагедия повторяется фарсом. Фарсом по уши в крови.

Просцениум и маска, можно сказать по-другому: Лир — король, отец, старик, тиран, мудрец, мученик, сам Шекспир (какие еще маски в образе?)... выходит с прямым обращением вперед, на просцениум, или иначе: на крупный план, ни отсвета рампы не должно быть на его лице. Никакой отгораживающей линии между людьми Шекспира и людьми в зале; между горем на экране и памятью о горе в жизни.

●

В 1925 году мы снимали «Шинель». Уточняя образ, мы однажды представили себе в роли Акакия Акакиевича... Чарли Чаплина. Казалось бы, нелепая мысль: что схожего между маленьким бродягой и чиновником, униженным и уничтоженным «департаментом подлостей и вздоров»?.. И все же тень чего-то подобного проходила; какая-то почти неуловимая схожесть: маленький человек в огромности чужого, чуждого ему мира. Ничто не пропадает бесследно; какие-то фразы из какого-то сгоряча данного интервью перепечатали, я нашел их потом в американском киножурнале. Все это позабылось бы, совсем ушло из памяти, если бы... Право на прямое обращение, эксцентрик в пространстве трагедии, седой, восьмидесятилетний... Да, пожалуй, он мог бы быть лучшим из Лиров.

5

Современный театр в его большей части Питер Брук считает омертвевшим организмом; он ищет очаги спасения. Один из них — народный театр, он всегда выручает, меняются его формы, но неизменно остается одно свойство, как отличительное, жизненное: грубость. Глава книги Брука так и называется «Грубый театр». «Преувеличение, черная работа, шум, запахи,— перечисляет Брук,— театр, играющий не в специально приспособленных помещениях, а где придется: театр на повозках, театр в вагонах, театр на какой-нибудь платформе; зрители смотрят стоя, пьют, сидят за столиками, зрители подходят ближе, сами вступают в игру, артисты им отвечают; театр на задворках, в сараях, остановка только для ночевки...» («The empty space»).

Так, мальчиком, я начинал: ширмы, куклы, кумач и фольга, помятые цилиндры, клоунские носы, прицепленные бороды, крашенные зеленым, рыжим... агитскетчи на грузовиках, подмостки из досок на площади, теплушка агитпоезда, шарманка, выкрик во всю глотку...

Такую школу я прошел; она меня научила отвращению к высокопарности; вспомнить ее я могу только добрым словом. Первые агитки двигались на хорошем горючем — простоте веры, задоре молодости — и на запале, общем для всех левых художников — ненависти к академизму. Еще одно, пожалуй, можно добавить — сама нищета революционного искусства была прекрасной: фанера, клеевые краски, кумач — благородные материалы. Долго в этой школе нельзя было засиживаться: агитка кончала свой короткий век не из-за художественной убогости, причина была иной: мир перестал казаться простым; желание понять сложность вызвало к жизни совсем иные формы. Что же касается художественного качества — энергии, выдумки, напряженности приема, лаконизма, радости жизнеощущения — то в первых работах оно было по-своему сильным. Но непосредственность, сила чувства стали угасать, тогда пошло в ход ремесло. А тут на складе появились бархат, мрамор, бронза. Разомкнулись своеобразные ножни-

цы: чувства нищали, а материалы богатели. Образно говоря, раешник стали сочинять гекзаметрами; появились в этом деле и свои «академики». Маяковский отложил кисти РОСТА и написал:

Одного боюсь —
за вас, и сам,—
чтоб не обмелели
наши души,
чтоб мы
не возвели
в коммунистический сан
плоскость раешников
и ерунду частушек.

### Беременная Офелия

То в чьих-то воспоминаниях, то в переписке молниями вспыхивают осколки замыслов Мейерхольда. Почерк строителя можно отличить по его любимым строительным материалам. Был и у Всеволода Эмильевича излюбленный: порох. Так и находишь теперь начало каких-то его трудов: кусок пьесы, а в него заложена взрывчатка, торчит бикфордов шнур... здесь он побывал. Ужас охватывал неподготовленных, непредупрежденных — бежать, скорее бежать!.. «Меня к себе в театр пригласил Мейерхольд,— прочитал я в воспоминаниях Н. А. Белевцевой,— но после встречи с ним, надо сознаться, охота идти туда отпала». Что же так испугало артистку? «Натуралистично и грубо нарисовал он мне образ Офелии. «Офелия любит Гамлета,— говорил он,— но любит земной любовью. Она ждет от него ребенка, и здесь не следует заниматься лакировкой. Беременная, тяжелая, простая, без облаков». Нет сомнений в том, что разговор передан точно, это его слова. Кто бы, кроме него, был так строг и даже суров к бедной дочери Полония? Если бы она и дальше разводила канитель со своими цветочками, то заведующий ТЕО Наркомпроса мог бы и часового с винтовкой крикнуть: тогда шутки с ним были плохи. Он воевал, шел в атаку. «Живот» (если «земная любовь», то, разумеется, и живот) был для него чем-то вроде камня: привязать его к штампам, чтобы утопить их поглубже. Стоит посмотреть старые фотографии театральных Офелий и станет понятным, куда он метил. Он этих Офелий дегтем мазал, как ворота распутниц в старых деревнях. А как бы он стер с нее лакировку, вот уж где был бы блеск! Репетиция стала бы трактатом «брюхатые в истории живописи», а письма Пушкина к Натали (на сносях)? — вот истинная лирика!— а роды-смерть маленькой княгини у Толстого? Разве не подлинный трагизм!.. Стремительные движения рук дополнили бы слова; а потом, сняв пиджак, он поднялся бы на сцену... Овация грохнула бы в зале: сутулящийся, немолодой, горбоносый мужчина с взъерошенными волосами стал бы на глазах у труппы — неопровержимо беременной, несомненной Офелией. И сгинули бы все Офелии — Гретхен с цветочками в распущенных завитых волосах. Долой «облака»! Никаких «облаков»!..

— Беременная? — спросил бы он завтра артистку. — Почему беременная?.. Кто это придумал такую нелепицу?..

Я горожу все это не на пустом месте. Подобное часто случалось в его режиссерской практике. Общеизвестна история с зеленым париком в «Лесе»: на каждой дискуссии Всеволод Эмильевич придумывал замысловатые объяснения такого цвета волос: почему зеленый? Но это же цвет молодости... эмблематическое значение гримов еще в Кабуки... Но однажды его ответа на тот же вопрос не последовало.

— Уберите этот парик,— раздраженно сказал он, — и кому это могла прийти в голову такая идея? Зеленый! Почему зеленый?..

Черепки —следы каких-то давних опытов— забыли убрать с лабораторного стола.

Вот стенограмма одной из репетиций «Ревизора» (разговор идет о внешности Хлестакова):

«Мейерхольд. Как вы мыслите голову?

Мартинсон. ...Видимо, он помадится.

Мейерхольд. Да нет... он лысый. Как бильярдный шар. Он с детства облысел. ...А то всегда Хлестакова делают амурчиком. Между прочим, все женщины любят лысых. Лысые пользуются колоссальным успехом у женщин. Например, Габриеле Д'Аннунцио. Я мечтаю, что Хлестаков — Габриеле Д'Аннунцио тридцатых годов».



Эскиз костюмов к фильму «Король Лир» художника С. Вирсаладзе

Дальше—больше, оказывается, что и внешность городничего под стать Хлестакову: «Встреча двух лысых—Хлестакова и городничего... Это интересно. Обилие волос скучно».

Ни лысины Сквозник-Дмухановского, ни Хлестакова — Д'Аннунцио в спектакле и днем с огнем сыскать нельзя было. В чем же тогда состоял смысл таких ошарашивающих предложений? Неужели только в «эпатации»?.. Нет, дело было не только в ней; смысл — в резкости жеста, обрыве традиций — цепочки от водевильного, напомаженного фатаДюра (предмета отчаяния Гоголя). Что же касается ошарашивания новизной предложений, то и это был неплохой способ расшевелить артистов, отогнать их подальше от всего, что лежит на поверхности. Ничему он не хотел верить на слово, все хотел узнать сам; открыть, а не повторять давно открытое; все — лишь из первых рук; ничего по наследству. Повторение в школе — мать учения; в искусстве — мать ремесла, лени, рутины.

Взрывная техника в промышленности уже давно стала не только способом разрушения, но и методом строительства.

●

Осторожность, оглядка, хвастовство безгрешностью («семь раз обдумано») — склероз режиссерской профессии. Без проб «вовсю» и, значит, нередко расшибания лба в тупиках — на глазах у товарищей, но и вместе с товарищами — репетиции чахнут; только ремесленники дрожат за свой авторитет («режиссер возглавляет, эрудит, педагог, все предвидит; остальные — молчок, учись»). Конечно, приходит пора, и необходимо со всей строгостью отбирать, выбрасывать лишнее, отказываться от того, что не относится к существу. Но без «лишнего» — в процессе работы — не появит-

ся и главное. Тут можно дать слово самому Лиру. «Когда природу ограничить нужным,— говорит он не в меру рассудительной дочери,— мы до скотов спустились бы».

Я читал (в воспоминаниях М. Кнебель), что во время гастрольной поездки театра Чехов и Вахтангов — они жили вместе в одном номере гостиницы — взяли за правило, проснувшись утром, начинать одну игру: «развинчивать» себя по частям, то есть с совершенной точностью, так, как мимы изображают игру с отсутствующими предметами, делали вид, будто постепенно откручивают пальцы с кисти руки или ступню ноги, открутив до конца, они осторожно укладывали эту воображаемую часть собственного тела на стол или на стул. Соблюдалась совершенная точность мельчайшего жеста, была полная иллюзия того, что это невидимое действие происходит на деле. Пантомимы игрались всерьез, с полной отдачей внимания. Победил Вахтангов: он долго и старательно «откручивал» себе голову, наконец снял ее полностью с винта, бережно отнес и поставил на полку шкафа, а затем начал аккуратно «отвинчивать» другие части, не теряя ощущения, что головы у него уже нет. Не знаю, было ли все это одной лишь шуткой или же профессиональной подготовкой, тренировкой, без которой художник жиреет, теряет форму.

●

В 1934 году Мейерхольд опять — в который раз — говорит о «Гамлете»; ничего подобного, беременной Офелии теперь как будто нет: «Всматриваясь вдаль, Гамлет видит: вместе с волнами, набегающими на берег, идет из тумана, с трудом вытаскивая ноги из зыбкой песчаной почвы морского дна, отец его (призрак отца). С ног до головы в серебре». Тут уже облака как бы есть. Но обратите внимание на походку призрака: серебряные ноги духа вязнут в мокром песке. Однако это лишь начало, дальше мы узнаем, а вернее сказать, видим: «Вода замерзает на его кольчуге, на его бороде. Ему холодно, ему трудно». Сын усаживает уставшего отца на камень, садится рядышком, и — его деталь! — Гамлет снимает с плеч большой плащ, укутывает им отца: мороз, призраку в одних латах холодно... Нет, след от беременной Офелии все же остался...

●

«Сочинитель слова, тем обильнейшими изобретениями оное обогатить может, чем быстрейшую имеет с и л у  с о в о б р а ж е н и я,— писал Ломоносов в «Риторике»,— которая есть душевное дарование с одной вещью в уме представленною купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные, например: когда представив в уме корабль, с ним воображаем купно и море... с морем бурю, с бурею волны, с волнами шум в берегах, с берегами камни, и так далее».

Открыть область «сопряженного» — одну из главных сфер режиссуры — пожалуй, наиболее трудно: то, что в свое время усиливало, углубляло жизненность, в другое — умерщвляет ее.

Произведение сохнет, увядает, когда его образы можно «купно воображать» не с жизненными явлениями, а лишь с образами искусства. Здесь опасность кинематографической постановки пьес: можно вырваться за пределы театра и оказаться в другом, но тоже замкнутом пространстве: что-то вроде прыжка блоковского героя в нарисованное окно: за театром — не жизненная глубина, а плоскость экрана. Пространство — не биосфера времени (вот что самое желанное!), а мнимая реальность кино: экран наглухо закрыл собой жизнь, только плоские картины меняются, сперва одна, потом другая; хрен не слаще редьки. Только обмануть экраном легче: уже выработался, срабатывает кинорефлекс, сфотографированная жизнеподобность подает сигнал: «правда»; а на деле — ложь, условность такая же, если не большая, чем декламация на фоне картонных декораций.

Дело искусства — настоящее — начинается всегда за его пределами (так сперва кажется); отведенный по старинке круг тесен, а если речь идет о кино, то техника еще более сужает его: совершенствуется множительный аппарат. То, что было уделом научной фантастики —

изобретение самовоспроизводящегося счетного устройства,— стало в кино бытом: фильм рожает фильм, полная чертовщина пленочного самозачатия, самоплодятся монтажные стыки, глаза героинь, фразы диалога... икра кадров забила пространство, дохнуть нечем. На кинофестивалях можно с ума сойти: картины—двойняшки, тройняшки, сотняшки... Знатоки, правда, находят отличия, обсуждают нюансы. Так цирковая лошадь, наверное, думает, что она обскакала целый мир — от полюса до полюса: шутка сказать, почти каждый вечер переходила она и на рысь, и на галоп, и вагоны во время переездов менялись, и стойла в конюшнях отличались одно от другого. А на самом-то деле бегала она лишь внутри манежа — это фасады цирков были различными, а круг один и тот же, точно отмеренный мировой стандарт: 13,5 метра, ни больше, ни меньше.

Мейерхольд был одним из тех, кто вырвался за пределы театра, за «малую сопряженность», так далеко, что дух захватывало от силы, смелости его рывка. Так начинал и его ученик. Экран затрещал по всем швам от замыслов Эйзенштейна; какие уж там мировые стандарты...

6

Привяжется какое-то ничего не значащее слово, и никак от него не отделаться. Самый звук его раздражает: «экранизация»; «Эй ты, экранизатор!..»; «Вот я его сейчас как экранизирую...» Будто классика ловят арканом, как в вестерне, вытряхивают его, бедного, из штанов (театральная форма) и напяливают на его нагой стыд (содержание) другие штаны (кинематографические); другие, но обязательно созвучные. «В основу положено одноименное...» Куда? В какую основу? Нет основы, само оно, одноименное, должно жить, зажить полнотой жизни. И не дай бог, переводить его на язык кино; это язык кино нужно перевести на человеческий, полный мыслей и чувств; такой, как в «одноименном». Ну а почему все же кино? Для меня это привычный с детства способ выражения; на экране больше простора.

●

*Из письма к Д. Д. Шостаковичу*

30/XII 1968 г.

Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

Посылаю Вам сценарий; все, что в нем написано о музыке,— лишь первая наметка... В конце фильма мне хотелось бы показать полное разорение страны, которую Лир собирался осчастливить. Солдаты несут мимо развалин трупы короля и дочерей; плетется шут— измученный, в лохмотьях; он воет, как собачонка; чтобы успокоиться, он достает по привычке свою самодельную дудочку. Пожарище, трупы, пепел, в тишине — еле слышный напев какой-то самой простой и печальной песенки. По душе ли Вам такой финал?..

Шута я собираюсь делать совсем иначе, чем он игрался у нас в Большом драматическом театре. Нищий мальчик в плешивой собачьей шкуре наизнанку; его держат с псами, издеваются над ним, как над собачонкой, он огрызается. Тут много сторон: искусство при тирании; странное обличие правды — горькой мудрости шутовства в век всеобщего безумия. Его песни хотелось бы исполнять без музыкального сопровождения, как импровизацию, так, чтобы они ничуть не походили на вставные номера,— это часть самого диалога; некоторые слова говорятся, другие чуть напеваются...

●

Год ушел на поиски артистов, репетиции, пробы. Теперь все они выходят на поле: партия начинается; если выбор верен, то все они — уже не артисты, а герои — поведут меня за собой; они уже во многом вышли из-под моей воли: они могут двигаться, говорить, вступать друг с другом в отношения только так, а не иначе; «иначе» мгновенно обнаруживается на экране: не шекспировское, не «Лир». И тоже, само собой, выходят на первый план, становятся самыми главными — глаза Лира, огромные, очень светлые — глаза Ярвета. Говоря по-театральному, они всех переигрывают. Образуется форма: концерт рояля с оркестром.

●

Свои записи (многих лет), посвященные Мейерхольду, я не раз пересматривал, менял их порядок, выправлял, стараясь выявить, сделать более отчетливым то, что казалось мне главным в его искусстве, проходящим — несмотря на, казалось бы, совершенное различие форм — через всю его жизнь. За последние годы вышли сборники статей Всеволода Эмильевича, его неопубликованные выступления, стенограммы репетиций, воспоминания о нем — все это давало возможность новой проверки, и я опять садился за работу... В чем заключался ее смысл? Какую цель я себе ставил? Почему я так настойчиво возвращался к его постановкам — вернее, не к отдельным спектаклям, а к чему-то куда более важному, нежели театральные успехи и неудачи,— к каким-то сторонам жизни, движениям, схваченным его образностью. Целью моей было вовсе не описание его мизансцен (с возможной точностью) или, еще того менее, оценка их, как «правильных» или же «ошибочных». Я смотрел «Ревизора» в свое время (и теперь думаю о нем) не как зритель — из партера или балкона — моя точка зрения была иной: «со своей колокольни»; только что мы сняли «Шинель», и с тех пор (а то и раньше, с буйной фэксовской «Женитьбы» 1922 года) гоголевские образы не оставляли меня. Акакий Акакиевич был вдвинут — на нашем экране — в бесчеловечную пустоту огромных площадей; бронзовые и чугунные истуканы-монументы императоров нависли над ним, ничтожно крохотным; в кадрах сшибались стихии: громады зданий и метель. Ничуть об этом не думая и даже не представляя себе, что такие задачи существуют, мы пробовали (ощупью) вписать повесть в пространство трагедии; теперь, после многих работ, такая цель представляется мне (на словах) куда более отчетливой, а достижение ее (на деле) куда более трудным. Снимая «Лира», я вспоминаю пейзажи Достоевского и мейерхольдовскую толчею на фурках (какой она действительно была на сцене или какой я ее себе домыслил, что-то прибавив или что-то убавив от подлинника) не потому, что они похожи на замки и дороги, на королей и герцогов Британии... что тут можно отыскать схожего? Ничего, ни малейшей черточки, видимой снаружи... Но в самой глуби образности — ощущение разрыва эпох, «времени, вышедшего из сустава» («Гамлет»); все заряжено бытом, как порохом, и мир, если не переменится, взлетит в воздух, в необъятность пустоты, рассыпется прахом, и черный вихрь истории железом снимает урожай с обуглившейся земли... То же трагическое ощущение.

Размах пространства, соединимость несоединимого... Уроки Мейерхольда? Да, и его уроки и множество других уроков. Путаная школа. Но эта путаница помогает понять великого путаника — Лира.

●

Когда работаешь, вместе с тобой, хочешь этого или нет, вмешивается в дело и вся твоя жизнь: прожитое, передуманное, наболевшее; порядка тут никакого нет — память берет и выталкивает вперед что-то, казалось бы, ненужное: явления переплетаются, образуются несуразные связи. Каким-то неведомым путем (житейски, конечно, ведомым) Мейерхольд связался в моей памяти с совсем иными явлениями, какие уж тут эстетические воспоминания и арлекинады доктора Дапертутто (псевдоним Всеволода Эмильевича кануна первой империалистической войны): вокзалы гражданской войны — начало моей жизни, начало искусства: сбитость тел, цвет солдатского сукна, затхлый запах карболки, махорки, гари, горя, сыпняк (столько всего забыл, а вот свой тифозный бред отчетливо помню); а потом — теплушка: шинели, портянки, ревут дети, шелуха, вши, мутная пелена от самокруток (это я еду из Киева в Петроград учиться у Мейерхольда, а он, как назло, оказался в Москве!); Петроград— не вмещающаяся в сознание огромность застывшего города, 1919 год... И все же я в школе Мейерхольда, говоря по современному, заочник. Странная учеба, не как у людей. Мне казалось (были и такие периоды), что больше нечему у него учиться, да и учиться хватит: походили в коротких штанишках, сами учим. Но опять

проходит время, и вновь нужно обратиться к нему: даже не к его работам, а к его судьбе. У Эйзенштейна — его настоящего ученика — были сложные отношения с Мейерхольдом (характер у Всеволода Эмильевича был нелегкий), но когда, во время тяжелой болезни, Сергей Михайлович начал писать автобиографию, о нем он написал: «Я недостоин развязать ремешки его сандалий».

То, что он начинал (и редко приводил в порядок, заканчивал), все еще развивается и будет развиваться: время откроет не только значение его сценических новшеств, но и смысл его пророчеств; его голова нахохлившейся птицы, гордо и горестно закинутая назад, останется в памяти не только, как образ режиссера-новатора, но и как то, что он сам воспевал: маска — бессмертная трагическая маска,— не менее прекрасная, чем та, в которых выходили перед тысячными толпами герои Софокла и Еврипида.

●

«Я с вами не пойду защищать четыре колонны,— сказал он в 1939 году, в своей последней речи (в оперном театре имени Станиславского).— Я привык к гонениям. Гоните меня во все двери. Я пойду. Но колонны оберегать не намерен».

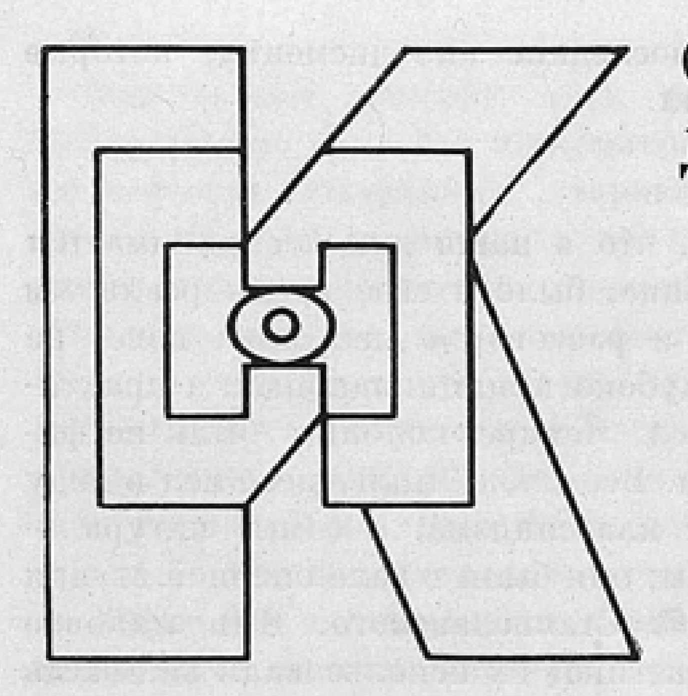
Стенографистка записывает: «аплодисменты»; это были последние аплодисменты, которые он услышал.

●

Часто то, что в наши дни воспринимается как обобщение, было в свое время реальным предметом и разговор о нем имел вовсе не какой-то глубоко принципиальный, а практический смысл. Четыре колонны были не фигуральными. Всеволод Эмильевич имел в виду не призрак классицизма, а самые натуральные колонны; они были в зале оперной студии имени К. С. Станиславского. В постановке «Евгения Онегина» их использовали как часть декорации, а потом, по привычке, их, то захватывая целиком, то частью, стали вводить в оформление и других спектаклей. Поскольку к ним прикоснулся Станиславский, их как бы освятили. Искусство основателя студии — объяснял Мейерхольд — не замкнуто в этих колоннах, и верность Станиславскому состоит не в том, чтобы обязательно петь именно на таком фоне.

Разговор касался обыденных тем, и четыре колонны стояли здесь же, перед глазами. Так было в свое время... А теперь все кажется символами: охрана колонн, захлопывающиеся двери.

(*Продолжение следует*)



# О кинематографе для подростков

Продолжая разговор, начатый на страницах нашего журнала статьей Даля Орлова «Недетские заботы детского кино» («Искусство кино», 1971, № 5), редакция «Искусства кино» совместно с редакцией массового педагогического журнала для родителей «Семья и школа» провела совещание, посвященное насущным проблемам кинематографа для детей и юношества. В этом номере мы (одновременно с журналом «Семья и школа») публикуем подробное изложение выступлений на совещании. Полагаем, что поднятые здесь вопросы вызовут у наших читателей желание присоединиться к разговору. Мы намерены и в дальнейшем обращаться к рассмотрению задач, стоящих перед теми, кто призван воспитывать подрастающее поколение средствами важнейшего из искусств — кинематографа.

●

Недавно на Втором съезде кинематографистов СССР, в речи Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Н. В. Подгорного прозвучали важные слова о сущности тех проблем, которые должно умело решать детское кино:

«Особо следует подчеркнуть государственной важности задачу создания фильмов для детской и юношеской аудитории. Нет, пожалуй, более многочисленного и восприимчивого кинозрителя, чем наша советская молодежь, широкие возможности кино надо активнее использовать для того, чтобы помогать партии, государству, комсомолу воспитывать подрастающее поколение на примере героев революционной борьбы и труда, увлекать молодежь романтикой созидания нового общества».

Для обмена мнениями о том, как решать эти государственного, общенародного значения задачи, и собрались на совещание кинорежиссеры, драматурги, педагоги, критики, в числе собравшихся были кинодраматурги (М. Бременер, А. Гребнев, С. Лунгин, Г. Полонский, А. Хмелик), режиссеры (Б. Дуров, И. Фрез), журналисты и критики (Л. Аннинский, Я. Варшавский, Л. Иванова, Н. Игнатьева, И. Левшина, Д. Орлов, К. Парамонова, Л. Рыбак), учителя (И. Вайль, С. Гуревич, С. Иванова), психологи, сотрудники Института общей и педагогической психологии и Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР (М. Алемаскин, В. Максимов, Ю. Рубина).

Открывая совещание, главный редактор журнала «Искусство кино» **Е. Сурков** сформулировал основные вопросы, в рассмотрении которых одинаково заинтересованы и деятели искусства и педагоги. Нам, говорил он, важно изучить, как отражается на экране вся совокупность проблем подросткового возраста, выявляют ли кинематографисты интересы, связанные с этим возрастом, изображают ли во всей реальной сложности отношение подростка к миру, к себе, к своим товарищам, к коллективу. Насколько полно, вер-

но раскрывает экран внутренний мир тех, к кому адресуется, наших завтрашних граждан? Достаточно ли активна позиция кино в формировании того, что мы называем духовным обликом, духовным миром тех, кому завтра строить, защищать Родину? В какой мере отвечают наши фильмы для детей запросам и интересам этого возраста? Ставим ли мы в наших картинах вопросы, которые направленно формируют гражданскую, человеческую самостоятельность подростка? Какова реальная сила воздействия экрана на подростка, всегда ли умело воспитываем мы в юном зрителе такие черты характера, как прямодушие, активность, отвращение ко всему, что нужно в жизни презирать и ненавидеть?

Надо пристально вдуматься и в то, почему вопросы, которые мы ставим на этой нашей встрече, занимают кинематографистов особенно серьезно именно сейчас — после XXIV съезда КПСС. Ведь и наше совещание и вся работа журналов «Искусство кино» и «Семья и школа» одинаково ярко освещены сознанием, что решения, принятые съездом, глубокий и яркий доклад товарища Л. И. Брежнева неотложно побуждают нас к особой ответственности, партийной взыскательности и одновременно к товарищескому такту в оценке сделанного кинематографистами, работающими для зрителей — школьников разных возрастов.

Проблемы формирования личности подростка будут, следовательно, лежать в основе всего того, о чем мы, педагоги и кинематографисты, сегодня будем говорить. Нам надо попытаться сделать все, чтобы этот наш разговор способствовал новым смелым поискам деятелей кино, активизировал их усилия, направленные на создание образов героев, способных овладеть душами тех, кому сегодня еще нет и семнадцати.

Едва ли не самой главной задачей из числа встающих каждый раз заново перед деятелями детского кино является задача вызвать юных зрителей на размышления, поставить их перед необходимостью осознать какие-то вопросы, требующие решения. Нужно отучать детей от ощущения, что все в мире существует только для них. Ведь по мере того как наше общество будет становиться богаче, детский эгоцентризм будет все опаснее. Тут возникают десятки вопросов. И они решаются многими путями, но главным образом раздвижением внутреннего горизонта юных зрителей. Бедой же многих наших детских фильмов являются как раз замкнутые, суженные горизонты. Мы подчас как будто забываем, что дети не выключены из числа нравственных, очень сложных задач, которые стоят перед всем нашим обществом.

Я говорю о возможности художественного воплощения больших, глобальных проблем века, которые открывали бы перед подростком возможность правильно осознать свое место в мире. И тут важно, чтобы мы не впали в надоедливый дидактизм или эдакий «розовый сентиментализм», потому что если чем и страдают наши картины, то как раз дидактикой и сентиментализмом, эдакой умильной упрощенностью в осознании внутренних связей между ребенком и действительностью...

●

В оживленной дискуссии, завязавшейся после вступительного слова, центром внимания, естественно, оказался современный герой экрана — близок ли он нынешнему подростку? Вызывают ли персонажи детского, юношеского фильма желание зрителей в чем-то им подражать, всерьез задуматься о себе и своих товарищах, о сегодняшней и завтрашней своей жизни?

По справедливому замечанию **В. Максимова** (Институт художественного воспитания), воспитательное воздействие фильма зависит не только от того, насколько близок экранный герой реальному подростку или юноше, но, как это ни покажется парадоксальным, и от того, насколько выше уровень героя фильма, насколько богаче его духовный мир. Герой фильма должен звать за собой, вести за собой.

— Мне представляется, — говорил В. Максимов, — что нам, педагогам и кинематографистам, нужно знать, каков сегодняшний подросток, но не для того, чтобы создавать героя точь-в-точь таким, каков он есть в жизни. Напротив, желательно, чтобы мысли

героя в чем-то существенном, определяющем опережали уровень сегодняшнего подростка. Ведь подросток склонен усваивать именно такой материал искусства, потому что ему свойственно стремление заглянуть вперед. Но нужно выяснить, с каким опережением можно идти, где тот предел, шагнув за который создатели фильма рискуют оторваться от реального мира действительных интересов подростка и утратить доверие и внимание зрительской аудитории.

Есть и другой вопрос,— продолжал В. Максимов,— вопрос, который каждый из нас задает себе: чего мы хотим от юного зрителя? Мне кажется, на это пора ответить точно и ответить делом — фильмами. Детское кино немало позаботилось о том, чтобы наши мальчишки были храбрыми — это, конечно, важно. Чтоб вырастали они энергичными, деятельными — тоже важно. Но не забываем ли мы подчас, что обществу нашему нужен интеллектуальный человек? Интеллектуальный — это слово включает в себя не только рационалистически организованный ум, но и развитость, воспитанность эмоций. Интеллектуальный — это человек, который способен на творчество. Здесь «проблема номер один» кинематографа, адресованного подросткам, юношеству.

Чтобы разговор был более конкретным, я хочу сказать о фильме «Переступи порог». Мне этот фильм не понравился. Я ощутил в нем стремление авторов убедить зрителей в такой идее: «Надо стараться быть как все, не стремись быть лучше других». А это менее всего соответствует задачам воспитания интеллектуального человека, не так ли? Человек должен стремиться к самосознанию, к убежденности: все, что он может, он должен дать советскому обществу. В этом-то и будет проявляться его творческая индивидуальность.

А герой фильма «Переступи порог» оказался капитулянтом. Он способен стать хорошим математиком, и вся ситуация такова, что он должен был им стать. Он же, сдавшись после попытки поступить в институт, решает, что будет нести военную службу. Я понимаю, как важна служба в армии и как важно внушать эту мысль юному зрителю. Но ведь в фильме герой выбирает этот путь, отказываясь от своего призвания, идя на компромисс с собой.

●

Высказанная В. Максимовым оценка фильма «Переступи порог» большинству участников совещания показалась несправедливой. Известно, каким успехом у зрителей пользовалась эта картина. Не случайно статья об этом фильме, опубликованная в журнале «Искусство кино» (1971, № 3), включает зрительские отзывы, свидетельствующие, что сверстники героев фильма увидели на экране себя и, по-разному оценивая фильм, не свободный от недостатков, отметили и то «опережение», о необходимости которого в начале своей речи говорил В. Максимов, и тот верный путь, на который вступает главный герой картины. Он (герой фильма) как раз не связан обывательскими представлениями типа «поступай, как все».

Иного рода неудовлетворенность этим фильмом и некоторыми другими картинами последних лет выразил критик **Л. Аннинский.** По мнению оратора, многие нынешние детские и юношеские фильмы характеризуют бессильные, сентиментальные попытки коснуться серьезных, трудных проблем, о которых все думают, но без попытки как-то их разрешить.

— Я вообще полагаю, — сказал Л. Аннинский,— что фильмы, которые делаются для детей,— это зачастую бессознательные попытки пристроиться к некоему манипулированию детьми, «опуститься» до их уровня, тогда как на самом деле дети читают все то, что читают взрослые. И смотрят все. Мы же в ряде наших фильмов делаем вид, что дети живут в каком-то особом стерильном мире, стеной отгороженном от реального.

Мне кажется, теперешний «кризис жанра» вызван необходимостью в перемене адреса: меняется поколение, иными стали подростки, иными стали юноши, изменилась проблематика самой нашей жизни. Фильмы, которые были созданы в пятидесятые, шестидесятые годы по сценариям таких авторов, как Ро-

зов, Хмелик, Володин, рисовали духовную ситуацию того времени. Нынешним юным физикам, химикам, биологам нужны другие средства воздействия, воспитания, другие фильмы. Нужен и резкий, прямой разговор о недостатках, которые обязано преодолеть в себе новое поколение. И вот появились «Три дня Виктора Чернышева», «Личная жизнь Кузяева Валентина» — фильмы, пока что редкие, к сожалению.

Эти картины будоражат нынешнюю молодежь, призывают ее к активному действию. Не ограничивают свою задачу столь симпатичным нам некогда указанием на то, что «ребенок, подросток, юноша — это, мол, тоже человек, обижать его не надо». Последней удачей, завершающей галерею лучших картин пятидесятых-шестидесятых годов, на мой взгляд, является фильм «Доживем до понедельника». А дальше начинается эпигонство, признаки которого уже заметны в ряде картин.

Статья Ф. Ноделя о фильме «Переступи порог» была озаглавлена с абсолютной точностью «Адрес: новое поколение». Но, по-моему, картина эта не лучшим образом аттестует авторов: они видят, что происходит, различают и недостатки нового поколения, но не знают, что с этим делать. Как выразить наше нравственное кредо перед лицом новой энергии нового поколения? Мне кажется, с нынешними молодыми нужен жесткий и незаискивающий разговор. Главное не в том, какие дисциплинарные меры мы найдем, чтобы подросток не побежал на улицу, а побежал в кинематограф на хороший фильм, главное — выработать действенные нравственные критерии...

●

Кинодраматург **А. Гребнев** продолжил разговор о «чувстве адресата», но коснулся другой стороны этой важной проблемы — вопроса о возрастных разграничениях.

— Я плохо представляю себе, — сказал А. Гребнев, — что такое фильм, который адресован детям, но закрыт для взрослых. Мне кажется, что в этом делении есть какая-то искусственность. Существуют фильмы, которые детям до 16 лет смотреть не разрешается. Среди них могут быть и картины, посвященные школьной тематике. Например, фильм французского режиссера Кайатта «Профессиональный риск» — картина о детях, о школе, об учителях, но никоим образом не для детей.

Однако фильм может быть обращен и к самой широкой аудитории. И если это фильм хороший, то он делает большую эстетическую, педагогическую, воспитательную работу, которая как раз и требуется в отношении подрастающего поколения.

Картина «А если это любовь?..» предназначена и воспитуемым и воспитателям. «Друг мой, Колька!» и «Мимо окон идут поезда» — тоже хоть и о детях, но не только для них. Я сейчас это особенно чувствую: работаю над сценарием о детях, где героиня учится в шестом классе, ее брат в восьмом, но не хотел бы, чтобы картина по этому сценарию была интересна и нужна только школьникам шестого и восьмого классов.

Здесь уже были названы фильмы, которые анализировали личность подростка, заставляли вглядываться в нее. Эти картины сыграли важную роль не только в жизни молодежи, но и в жизни общества. Кинематографисты посвятили этому много усилий. Но что же дальше? У меня такое ощущение, что мы уже немало поработали для того, чтобы освободить молодых героев нашего экрана от фальшивых штампов, от однобокого представления о школе, о педагоге. Но ведь это только половина нашей работы.

Сейчас нам нужно вести юных зрителей к более глубокому пониманию своей ответственности перед обществом, страной, это должно быть предметом наших усилий. Повторять пройденное невозможно, плохого педагога уже не хочется писать. Уже почему-то тянет вновь, однако без фальши и упрощений, написать хороших, умных родителей. Появился вкус к чему-то другому. Я чувствую это нутром, скорее интуитивно, чем сознательно. Но именно такого рода задачу мы ставили перед собой в фильме «Переступи порог».

Работая над сценарием этого фильма, я думал об ответственности нового поколения мо-

лодежи. Эта мысль волновала и режиссера фильма Р. Викторова. И мы вовсе не стремились утвердить идею «поступай, как все». Напротив: разве это «как все» — отказаться от возможности быть зачисленным в институт, потому что процедура «зачисления» противна нравственному идеалу героя, его представлениям о благородстве? Вот В. Максимов говорит, что правильнее было бы, если бы герой фильма сохранил в себе математика, а мы считали, что правильнее сохранить в себе гражданина.

Мы старались показать идеального молодого героя, каким он нам представлялся. Думаю, что решение этой задачи будет занимать всех нас в ближайшие годы...

Выступивший следующим кинодраматург **Г. Полонский** согласился с тем, что работа, начатая пьесами Розова и Хмелика, фильмами, перечислявшимися здесь, завершилась, и появилась нужда в новом уровне, в новом понимании тех проблем, которые выдвинуты нынешним поколением молодежи.

— Я сейчас думаю,— рассказывал Г. Полонский, — о судьбе юноши, который не желает довольствоваться участью «малых мира сего». Но ему не повезло: он не поступил в институт, попал на автобазу. Там не понравилось: показалось грязно, тяжело, «некультурно». Жить, как отец-шофер, мой герой не захотел, он желает вести машину не туда, куда хочет клиент, а туда, куда хочется ему самому. У этого молодого человека острый интерес к людям «значительным», «видным», влиятельным, он всех оценивает: кто сколько стоит, кто насколько тянет, и тут он серьезен, тут он сам готов тянуться вовсю. Кто-то талантлив — а почему у него нет такого дара? Он считает, что в этом мире есть смысл быть только полковником Абелем, или академиком Ландау, или поэтом Евтушенко. А если не выходит, тогда он будет жить как шут гороховый, как живой кукиш перед носом общества.

И мне кажется, что этот мой юноша, разумеется, не характерный для большинства сверстников, мною не выдуман.

По отношению к учителю, по отношению к родителям, к взрослым вообще он откровенно жесток. Он предъявляет отцу счет: почему у того нет машины, как у отца его товарища? Почему отец не добился того-то и того-то? Жестокий счет, несправедливый. Отец ни в чем не виноват перед этим парнишкой. Конфликт между ними обусловлен бессовестностью молодого героя. А ведь недавно наше кино и театр только и делали, что «защищали» юных от старших, детей от взрослых. Правда, не моего героя поддерживали, а его предшественника, который получал в руки отцовскую шашку и начинал ею рубать полированное мещанство. А мой юнец не имеет никакого оружия, кроме наглости, нахрапа. Пора предъявить такому герою гуманистический счет, требовательный и суровый, который основан на том единственном, чем оперирует наше искусство вообще,— на совести. Очевидно, надо сделать так, чтобы его отец повернулся к нему человечной стороной и чтобы его учитель повернулся к нему не официальной, не функциональной своей гранью. Мы должны заставить этого молодого человека очнуться, прийти в себя, понять соотношение своих потребностей и своих возможностей, своего реального места в обществе, своих обязанностей по отношению к нему.

Возможности паренька уступают потребностям. Он не нашел свое место, он мечется. Надо, чтобы искусство помогало герою найти себя, позволило бы ему раскрыться, не зарываясь, не замахиваясь на несбыточное. И пора быть более требовательным к таким молодым людям...

●

Кинематографисты говорили о том, как они представляют себе актуальные задачи современного киноискусства, адресованного подросткам и юношам. Об идеальном герое, который мог бы увлечь юных зрителей. О персонаже, который должен быть развенчан. Но что являют собой те, о ком заботится кинематограф? О них говорил в своем выступлении учитель **С. Гуревич.**

— Общеизвестна беда нынешних школьников,— сказал С. Гуревич,— досуг их ограничен, ребята не успевают прочесть и посмо-

треть то, что необходимо, то, что хотелось бы им. А хотят они читать все, видеть все. Между прочим, они штудируют и журналы «Искусство кино» и «Семья и школа», уверенно высказываются о материалах, там опубликованных, хотя не являются ни кинокритиками, ни воспитателями. Они сложнее, они взрослее, чем мы обычно думаем. Не буду упоминать про акселерацию: в зубах навязла и не в ней дело. Сошлюсь на недавно опубликованные дневники довоенных школьников: дети всегда были «взрослыми», но мы, став постарше, об этом забываем. Забываем, что дети всегда присваивали себе лучшие произведения искусства, всегда понимали больше, чем допускали их родители и учителя. Они недоверчиво относились к понятиям «детская литература», «детский кинематограф». Недаром еще Чернышевский в предисловии к изданию Пушкина предлагал вырвать это предисловие, потому что в нем было сказано, что книга предназначена детям. Определение «детский» гасит интерес даже у шестиклассников, которые таких слов терпеть не могут.

Я вспоминаю, что читали, что смотрели, чем увлекались ребята на разных этапах нашей жизни, в разные времена. Наблюдаю нынешние увлечения: читают много, интересуются многим, но на фоне этих интересов сегодняшний кинематограф проигрывает. Когда-то волновали ребят «Поколение победителей» с Хмелевым и Щукиным, «Великий гражданин» с Боголюбовым. Сегодня таких фильмов нет. И того «опережения», о необходимости которого здесь верно говорили, нет в большинстве нынешних фильмов для подростков и юношей.

А любопытные пошли нынче ребята. У многих из них уже есть своя точка зрения, своя прочная позиция, это надо нам знать. Надо знать, для кого мы работаем.

Попал ко мне в девятый класс парнишка. Отвечал он на уроках некрасиво, заикался. По таким ответам трудно составить представление об ученике. Но как раз в ту пору попросил я ребят составить таблицу «интересов»: в каком классе какой школьный предмет для них был самым важным. Мой паренек в графе «первый класс» ставит на первое место биологию. Какая биология в первом классе? Оказывается, была: верблюда рисовали дома в конце года. Во втором классе опять впереди биология: читал Бианки, Скребицкого, Брема. В восьмом классе он сделал в МГУ доклад о клопах, и декан биофака заявил: мы его возьмем, как бы он ни кончил школу. Сейчас он кончает аспирантуру.

Другой случай: девушка-старшеклассница ответила, что в первом классе самым важным для нее были не школьные предметы, а международные события. Да что могли значить эти события для семилетней девочки? Оказывается, отец ее долго работал за границей, у девочки были какие-то личные переживания... Вот на этих ребят мы все работаем, их надо знать, и видеть на экране во всем разнообразии их интересов, судеб, характеров.

Мы не всегда верно угадываем, какими станут наши ребята. Я ставлю девице «пять» по литературе: она стихи здорово читает. А потом узнаю, что через три года она вышла замуж, вскоре развелась, потому что муж у нее оказался больной; она решила: зачем же я его кормить буду, у него туберкулез. Вот как у нее аукнулась литература. Так что и о воздействии искусства надо думать серьезнее...

●

Состояние кинематографа, обращенного к молодежи, объем и трактовка серьезных жизненных проблем в фильмах последних лет, в особенности проблем морали,— это нередко тревожит и зрителей старшего поколения, родителей, воспитателей. О беспокойствах такого рода говорила в своем выступлении **Л. Иванова,** главный редактор журнала «Семья и школа»:

— Я начну с письма, недавно присланного в редакцию, с документа. Вот это письмо: «У меня есть дочь 14-ти лет, мы с ней смотрели фильм «Городской романс», немного погодя она задала мне вопрос: правильно ли поступила героиня фильма, которая, едва познакомившись с парнем, остается у него ночевать и только гораздо позже заводит разговор о браке?.. Героиня за свои поступки не отвечала, в фильме все кончается, как в сказке

с хорошим концом. И другие героини других картин за такие поступки не наказываются, наоборот, они очень положительные! А на нашей лестнице живет молодая женщина, ей едва исполнилось 19 лет, а у нее на руках уже маленький Женька, у которого нет папы, и все соседи их очень жалеют, а того парня называют негодяем...»

— Я не принесла,— продолжала Л. Иванова,— других писем, которые написаны попроще, но авторы их в общем обеспокоены тем же. Когда-то такие письма раздражали меня, вызывали возмущенную мысль: люди не понимают искусства. Теперь я думаю иначе. Думаю, что и эти письма выражают великое доверие к деятелям литературы, театра, живописи, кино, возлагают на них великие надежды. Есть в этих высказываниях и правильное понимание той ситуации, что на современном этапе, в теперешнем нашем мире воспитательные надежды особенно крепко связаны с киноискусством. Кино сегодня является самым мощным катализатором чувств человеческих.

Я считаю, что есть фильмы, сделанные для подростков, но в общем-то оказывающиеся величайшим приобретением для взрослых, в частности — те фильмы, которые глубоко раскрывают личность подростка, утверждают право подростка на самостоятельность, помогают и ему и нам, взрослым, осознать ценность человеческой личности. Эту линию нашего кино нельзя считать исчерпанной, эта тема не ушла в прошлое, в пятидесятые-шестидесятые годы, как тут говорилось.

Фильмы о воспитании очень нужны. И нужны картины об ошибках воспитания. Я имею в виду отнюдь не нагрузку в школе, не чрезмерные требования к ребятам. Мы, родители, слишком поверили в то, что они все могут, но при этом часто лишаем их самостоятельности. Мы за детей — даже за женихов и невест — стремимся решить все, это серьезный порок нынешнего воспитания.

Я сужу об этом на основании той же нашей почты, где главный конфликт, в связи с которым родители спрашивают совета, такой: «они не слушают нас», «они не хотят так, как мы», «они не стремятся к тому и этому» и т. п. Следовательно, предполагается, что «наш» журнал и «ваше» кино должны помогать родителям авторитетом прессы и кинематографа воздействовать на непослушных детей. Понятно, что обязанности искусства к этому свести нельзя.

И думается мне, что в защите личности подростка нам не следует сдавать свои позиции. Другое дело, что, наверное, сливки с этой темы сняли. Наиболее приметные коллизии кинематографом уже показаны. В этом смысле наиболее убедительной лентой, открывающей новые возможности, мне кажется фильм «Личная жизнь Кузяева Валентина». Кто-то из критиков на него прикрикнул разок — и как-то все смутились, никто не взялся защитить картину. В этом фильме, наверное, есть свои просчеты, и можно о них говорить, а можно и не говорить, бог с ними! Но посмотрите, как интересна, как правдива эта картина в самой постановке проблемы, во многих жизненных наблюдениях. Вот целина, которую мы пока что не подняли в кино.

Полонский говорил здесь о неудавшемся поиске молодым человеком своего места в жизни. Я бы уравновесила приведенный им пример другим — любопытным рассказом знакомого учителя. У костра сидели ребята, рассуждали о мужестве, вспоминали случаи из литературы, а из жизни то, что приходилось самим наблюдать. И один паренек, которого даже в поход не хотели брать по причине дурашливости и нелепости поведения, рассказал, что в школе, где он раньше учился, был малый, который не ругался принципиально. Его спрашивали: почему? Он отвечал: просто не хочу. И его стали за это бить. Мальчишки 13—14-летнего возраста часто бывают жестоки во взаимоотношениях друг с другом, душевные среди них редки. Потом зазвенел звонок. Мальчик на урок не вернулся. И я, говорил рассказчик, из окна видел, как он уходил, утирая кровь. Мальчишка, рассказавший у костра эту историю, восхитился мужеством человека, которого ранее сам унизил. Так по-новому открылся паренек, в его душе поднялось что-то светлое, и надо уметь это светлое увидеть.

Кинематограф, проблемы которого мы сейчас обсуждаем, должны делать люди, обладающие умением смотреть на подростка с разных сторон. Нет в жизни черно-белого, надо видеть все цвета, но надо раскапывать блестки. В том побитом, но не покорившемся мальчишке надо увидеть человека, который проявляет мужество не на войне и не в разведке, не в котловане и не на пожаре, а в плане личностном, моральном, нравственном, куда глубоко забирается кинематограф для взрослых и куда нужно пускать и детский кинематограф.

Я поддержала бы Г. Полонского в его рассуждениях относительно взаимоотношений детей и родителей. Сама жизнь сейчас так устроена, что контакты с нашими любимыми чадами постоянно грозят оборваться. Нынче даже бабушки не хотят сидеть дома, у них своя удлинившаяся жизнь. Папы и мамы, соответственно, тоже не хотят. Это распространенный житейский факт, когда общего семейного стола давно нет — всем некогда! Некогда и детям. Поэтому вопрос о формах контактов, об укреплении тех связей, которые являются в семье главными, необходимыми, вопрос о связях любви, доверия, личного авторитета — один из самых важных вопросов.

Этот же вопрос можно сформулировать и так: не слишком ли мы положились на то воспитательное богатство, которое дает общество детям, и не ослабили ли свой личный родительский авторитет? О распространенной родительской беспомощности говорят те же письма, на которые я уже ссылалась. В них, с одной стороны, комплимент деятелям кино, а с другой — настойчивое желание родителей, чтобы кто-то с их детьми что-то проделал, так чтобы задача самих родителей предельно облегчилась.

Но иронизировать над родительскими пожеланиями мы не вправе. Хотя бы потому, что нет у нас фильмов с тщательным, почти анатомическим анализом души подростка. Мне кажется, что нам нужны такие фильмы. Нам нужны человековедческие фильмы! Я бы не испугалась того, что такой фильм посмотрят дети, потому что я уверена: дети почти все могут смотреть...

●

Киновед **К. Парамонова** начала свое выступление с возражений тем, кто считает, подобно Л. Аннинскому, что проблемы, поднятые такими фильмами, как «Друг мой, Колька!», «Мимо окон идут поезда», «Доживем до понедельника», отошли в прошлое. Эти фильмы не только не закрыли проблему, сказала К. Парамонова, они ее открыли. Лучшее, что есть сегодня в детском кинематографе,— это направление проблемного фильма, его надо всячески поддерживать, надо видеть здесь дань времени, дань современным требованиям к юному зрителю.

— Мы должны быть требовательны к зрительской аудитории, и с этих позиций я хочу включиться в спор, завязавшийся здесь вокруг картины «Переступи порог», и возразить сценаристу этого фильма А. Гребневу.

С точки зрения кинематографической этот фильм сделан хорошо, снят хорошо, многими сторонами привлекателен, но я вышла с просмотра в противоречивом настроении, у меня этот фильм вызвал невероятное сопротивление. И только по одной причине: авторы фильма заигрывают со своими героями, заигрывают с молодыми зрителями — вот это меня отталкивает.

Я в связи со своей работой пересмотрела множество детских картин, и вот что я заметила: фильмы, где было заигрывание со зрителем, длительного успеха и общественной ценности не имели. Вот в фильме «Переступи порог» отвратительный обычай, получивший распространение в последние годы и уродующий многих молодых людей, — система опеки, репетиторство,— показан как данность. А об этом надо бы кричать, ибо это аморально, входит в грубейшее противоречие с развитием самостоятельной личности. В картине же об этом говорится спокойно, вполголоса. Это ошибка концепции, принципиальная ошибка. А. Гребнев говорил, что хотел показать идеального героя, который в ущерб себе ушел в солдаты. Но герой, по-моему, был бы тогда идеальным, когда бы боролся, а не сдавался. Для него важнее было стать математиком, то есть дать обществу все, на что он способен.

Нужно во весь голос говорить детям, подросткам, юношам об их обязанностях.

Почему мы так редко обсуждаем возможности и задачи показа на экране гражданских начал в сознании подростка? Я не забуду речь Барто, когда она, вспоминая творческий опыт Гайдара, говорила о том, в каких случаях скудеет детская литература. Гайдар утверждал, что дети не завтра, а сегодня должны быть гражданами, должны делать полезные дела. Он с фронта писал детям: если вы сейчас делаете что-то полезное, хорошее для Родины, то вы потом будете этим гордиться. А что мы сейчас говорим? Ты учись, а потом будешь приносить пользу. Вот тут-то как раз и стоит эта проблема требовательности к нашим детям, которая в нашем кинематографе совершенно отсутствует. Мы подменяем требовательность залогизированными детскими картинами, где на все лады варьируется банальная мысль о том, что быть плохим нехорошо, надо быть хорошим. В детском кино стала редкостью настоящая эмоциональность. Нет потрясений. Нет, следовательно, подлинного искусства.

Именно с этих позиций мне хочется возразить Д. Орлову в связи с его статьей, потому что в ней неверно, на мой взгляд, проводится жесткое разграничение между детским кино и взрослым кинематографом. Детский фильм, если он подлинное искусство, конечно же, интересен и взрослому, хотя в этом фильме сугубо детские заботы, не взрослый опыт чувств и возрастом обусловленное мировосприятие. Нет, нам надо бороться не за ограничение детской тематики, а за искусство.

Пусть в фильме «Внимание, черепаха!» что-то не удалось, но эта картина — произведение искусства. И Ролан Быков — это талант, который мы должны беречь. Хорош фильм «Доживем до понедельника» — да разве мы не можем и там найти какие-то огрехи? Но мы принимаем и активно поддерживаем этот фильм, потому что он произведение настоящего искусства. Детский кинематограф сегодня находится на том этапе, когда решает его успех настоящее искусство, когда уже не скроешься за занимательным сюжетом. Сейчас надо раскрывать личность. И вот об этих личностях нельзя говорить холодно, не пробиваясь через сердца, через эмоции, не потрясая детей. Должно быть потрясение!

Поскольку на нашем совещании поднимается много разных вопросов, я хочу воспользоваться этим, чтобы сказать еще об одной проблеме детского кинематографа. О непременном условии успеха: с фильмом надо работать. Библиотекари, к примеру, давно знают, что с книжкой надо работать, а мы с фильмом для детей не работаем, не научились еще этому. Бывает, что оригинальный, своеобразный замысел или новый подход к теме пугают нас. Поймут ли дети? А если бы мы работали с юным зрителем, понимая, что фильм нужно показывать, а не спорить загодя о вкусах, если бы мы постепенно готовили нашего зрителя к встрече с большим искусством, если бы мы призвали на помощь телевидение и печать, это способствовало бы развитию детского кинематографа.

Конечно, работать с картиной трудно. Трудно противостоять существующему у нас неверному представлению, будто фильм, хороший фильм, создававшийся для детей, но вобравший в себя (что почти неизбежно в настоящем искусстве) и такие проблемы, понимание которых детям не по возрасту, надо немедленно вывести из разряда детских, перевести во взрослый кинематограф. Так случилось, например, с фильмом «Звонят, откройте дверь!». Это неверная политика кинопроката, это неправота взрослых. Всегда есть какие-то нюансы, которых не понимают дети, но все-таки лучше, если они посмотрят хорошее произведение, чем ремесленную поделку. Да не может быть все понятно, потому что действительность, изображенная в кадре, всегда шире, чем мир детских понятий. Но разве надо этого бояться? Важно, чтобы юный зритель понял основную мысль, чтобы проблема фильма была крупного масштаба. И в «Черепахе» не все понятно, но это хорошо, а не плохо. Почему мы требуем заранее примитивности от детского фильма, а потом этого же пугаемся? Не будет понятно одно, будет понятно другое...

●

— Наш сегодняшний горячий разговор, — сказал **Д. Орлов**, — еще одно доказательство безбрежности затронутой темы. Употребляя понятие «детское кино», мы будто бы точно знаем, о чем идет речь. Но вот собрались люди разных специальностей, индивидуальных творческих пристрастий, собственного богатого опыта, личных продуманных и практикой выверенных взглядов, и выявилось такое количество аспектов, нюансов, разных подходов к, казалось бы, ясному словосочетанию «детское кино», что впору говорить о самом изначальном этапе в теоретическом осмыслении и четком определении этого понятия.

Так же как данная дискуссия, естественно, не может исчерпать всех поворотов темы, так не могли они быть исчерпаны и в одной моей статье «Недетские заботы детского кино». Автору уже то должно быть отрадно, что статья дала повод для столь развернутого и квалифицированного обмена мнениями по вопросу, самым живым и непосредственным образом связанному с делом воспитания нашего подрастающего поколения.

Поскольку моя точка зрения была изложена в статье, я не хочу сейчас долго задерживать ваше внимание. Я просто хочу подчеркнуть еще раз, что разнятся не только понятия «детское» и «взрослое» кино, но и «детское» кино — понятие дифференцированное. Создавая такое кино, нужно помнить об «эпохах возрастания» человека, не учитывая которые, говорил В. Белинский, «в нем можно задушить всякое развитие». Иными словами, художник, как бы ни радел он об высоком искусстве, стремясь угодить целому человечеству, должен помнить, к какой аудитории п р е и м у щ е с т в е н н о он обращается. Подчеркиваю — преимущественно! Ибо, конечно, в кинозал могут забрести зрители и младше и старше тех, к кому автор адресуется. Но, думаю, если признать, что детское кино существует, то тогда бесспорно: одно дело — разговаривать с семилетними, другое — с четырнадцатилетними, третье — с двадцатилетними. И манера разговора и предмет его с неизбежностью будут разниться.

И еще об одном, в чем не хотелось бы быть превратно понятым. Я тоже «за искусство». Любое произведение, к какой бы аудитории оно ни обращалось, должно быть искусством. Мы и в данном случае говорим об и с к у с с т в е для детей. Но пытаемся привнести в разговор хоть какой-то элемент теории, скромно надеясь, что она в дальнейшем окажется полезной практикам. А на том, что к искусству не относится, как известно, теории не построишь. Так что, поверьте, я не настолько закоснел, чтобы ратовать за «ограничение тематики». Я за ее разнообразие. Но и за управление ею в согласии с возрастным уровнем зрителей и, конечно же, с представлениями мудрого творца, автора, который понимает, что подлинно художественное произведение всегда шире, богаче, ассоциативнее, чем ведущая мысль, идея, из него извлеченная.

●

Своими соображениями об особенностях детского восприятия киноискусства и, соответственно, о задачах кинематографа поделился режиссер **И. Фрез**.

— Детское кино, — сказал он, — со своей спецификой, конечно, существует, хотя мне, всю жизнь проработавшему в этой области, больше хотелось бы думать не об отличиях, а о сходстве детского кинематографа со взрослым. Видимо потому, что, когда фильм, предназначенный детям, оказывается полноценным произведением искусства, он привлекает и взрослого зрителя. В таком фильме серьезная тема, значительные жизненные проблемы воплощены в истинном своем масштабе. Искать «детские параметры» не нужно: дети поймут картину, вернее сказать — почувствуют. Кажется, Белинский говорил: не так уж важно, что дети чего-то не понимают, куда важнее, что они все чувствуют. В этом отличие кинематографа для детей от кино для взрослых. В механике восприятия фильма, которая у них не такая, как у нас. Они воспринимают фильм не умом, а сердцем.

Воздействие на чувства юного зрителя — это особой сложности задача, специальная

задача, учитывающая особенности детского восприятия. Надо, например, брать в расчет всегдашнюю склонность детей к юмору. Прямое назидание покажется юным зрителям скучным, от морализаторского фильма они немедленно отвернутся. Но та же мораль окажется действенной, если будет преподнесена с юмором. И самое сильное наказание для детей — наказание смехом.

Есть у детей, особенно в раннем возрасте, и свои проблемы, зачастую непонятные многим из нас, взрослых, и потому кажущиеся несущественными.

Было однажды в моей практике такое: я намеревался изобразить девочку пяти лет, которая не умеет прыгать через веревочку-скакалку. Мне говорили: «Разве же это серьезно? Это ерунда!» Но для героини и ее сверстниц это серьезнейшая проблема. Здесь может возникнуть чувство неполноценности, и если мы обращаемся к зрителям такого возраста, мы должны помочь им избавиться от этого чувства.

Мне как-то сказали: «Что это вы, товарищ, пытаетесь в своем фильме утверждать, будто пятилетний мальчишка за пятнадцать копеек хочет себе купить отца! Это же смешно!» Нет, это совсем не смешно. Это очень серьезно, для мальчонки это жизнь, он верит в нее. Для него нет ничего неосуществимого, чего он не смог бы сделать. Поэтому такие фильмы серьезны, пора понимать, что значат они для воспитания ребят.

Казалось бы, нет ничего серьезного в том, что героиня-бабушка влезает на крышу, а доктор пишет диссертацию о пользе драки в мальчишеском возрасте. Но и это серьезно, потому что в такой форме искусство может воспитывать в юном зрителе смелость, храбрость. Пусть это не сочтут нескромным, поскольку я говорю о своей картине «Приключения желтого чемоданчика», но для каждого из нас естественно исходить из своего опыта. Так вот, такая картина помогает бороться с детским эгоизмом, ненавязчиво внушает зрителю, что тот, кто начинает заботиться о другом, неминуемо сам становится человеком храбрым, перестает думать только о себе и в трудный час окажется победителем. Это дидактика, но облеченная в занимательную форму.

Мы все время говорим о занимательном фильме для детей, о том, что в картине должна быть масса приключений, всякой чертовщины, и часто делаем детские фильмы о войне, в которых этой чертовщины, всевозможных глупостей огромное количество: дети-герои куда-то скачут, стреляют направо и налево, крушат глупых и бездарных врагов. Но нельзя на голом приключении строить фильм, нельзя попусту волновать зрителя. Воспитательной ценности подобные ленты не имеют...

●

Мысль И. Фреза об отличительном эффекте фильмов, эксплуатирующих пристрастие юных зрителей к занимательности, к приключениям, развил в своем выступлении научный сотрудник Института общей и педагогической психологии **М. Алемаскин.**

— Я занимаюсь так называемыми трудновоспитуемыми подростками,— сказал М. Алемаскин.— И в своей работе постоянно сталкиваюсь с интересом детей к кинематографу. Трудновоспитуемые подростки — самые активные зрители, они больше всех смотрят фильмы. Но что они любят — это примечательно. Помню, один из них рассказывал мне, что «Великолепную семерку» он смотрел 24 раза, «Трех мушкетеров» — 17 раз, «Фантомаса» — 15 раз.

Дети — и «трудные» и те, кого мы не причисляем к ним,— к приключениям привыкают. И просмотр фильма становится для них пустым времяпрепровождением, заменяющим другие полезные занятия. Что дети воспринимают и усваивают из таких фильмов? Драки, стрельбу — схему приключений. Возьмите «Неуловимых мстителей»: я уверен, что в списке любимых подростками картин этот фильм займет одно из первых мест. А вот фильм «Добро пожаловать!», когда я проводил анкету среди трудновоспитуемых, занял 16-е место в списке, то есть где-то среди не самых интересных для них картин. А ведь ребятам она нужна, и смотрят они ее не без интереса. Да вот стрельбы там нет! Нет того,

к чему они привыкли, взирая на многочисленные экранные приключения.

Мы должны — этот вывод напрашивается сам собой — очень внимательно подходить к созданию детского кинорепертуара. Не случайно все мы до сих пор вспоминаем картину «Тимур и его команда» — каким художественно точным и целесообразным в высоком педагогическом смысле было в том фильме сочетание занимательности, приключений, активного, стремительно разворачивающегося сюжета с поучением, с уроком нравственности, с умелым воздействием на личность и на детский коллектив!..

●

О пропаганде фильмов, о роли школы в этом важном деле говорил на совещании учитель **И. Вайль.**

— В нашей школе, — рассказывал он,— существует кинотеатр под названием «Эллипс». И вот я сравниваю сейчас: какие фильмы мы показали своим ребятам и какие, судя по выступлениям здесь, надо было бы показать. Я только что очень внимательно прочитал список картин, который нам раздали перед совещанием. Ни один из перечисленных в списке фильмов в нашем школьном кинотеатре не шел. Но не потому, что это делалось по чьей-то злой воле: мы просто не имели информации о том, какие фильмы созданы за последние год-два и какие стоило бы посмотреть.

Здесь сказался к тому же и диктат взрослых, который всегда чувствуется в выборе репертуара. Уважаемый учитель велит смотреть «Девять дней одного года», школьники смотрят. Фильм оказался хорошим. Кто-то из педагогов посоветовал взять «Дело было в Пенькове» — взяли. Интересный фильм — о деревенских проблемах, которые полезно знать городским ребятам. «Тени забытых предков» — этот фильм ребята обсуждали на так называемом «факультативе современной литературы и кино». Обсуждали квалифицированно, под квалифицированным руководством... Так что в общем этот наш взрослый диктат положительный. Особенно если учесть, что фильм, выпущенный десять лет назад, теперешние семиклассники без нашей помощи увидеть не смогут.

Но вот тут я хотел бы сказать о роли учителя в школе, который должен быть ориентирован в вопросах искусства кино. Этот самый учитель должен знать шедевры и просто хорошие картины, созданные нашим кинематографом, должен нести их ребятам. А если он не знает, что ту же «Черепаху» стоит показать, то каким образом он может ориентировать ребят в вопросах киноискусства?

Мне кажется, эту проблему, которая не была здесь затронута, нужно разрешить. Нужно обучить учителя, дабы в дальнейшем то, что он узнает от вас — журналистов, профессиональных критиков, людей, занимающихся искусством непосредственно,— он мог бы передать детям.

Мы в дни недавних каникул в муках стояли перед кассой кинотеатра и не знали, идти ли на «Зеленые цепочки» или не идти. Сверхосторожный учитель потребовал аннотацию, поколебался, но в конце концов поверил ей. И действительно, мы посмотрели хорошую картину. И таких фильмов в детском кино, о которых мы ничего не знаем и к которым поэтому относимся с недоверием, немало.

Надо готовить верных помощников для внедрения хорошего кино в школу. Если среди учителей будет много таких помощников, выиграет дело воспитания ребят средствами киноискусства. И ведь возможности есть: почти в каждой школе есть киноустановки. Тем более необходимо создать широкую сеть учителей — пропагандистов детского фильма...

●

Кинодраматург **С. Лунгин** поделился с участниками совещания своей программой работы над детским фильмом.

— По-моему,— сказал он, — существует два рода фильмов для детей: это фильмы, в которые дети играют, и фильмы, о которых они думают, которые побуждают размышлять, хочет этого подросток или не хочет.

Меня и покойного И. Нусинова, с которым мы работали в соавторстве, всегда привлекали фильмы, заставляющие думать. Но, конечно, и эти картины должны быть интересными. Мы как-то всерьез с Нусиновым попытались сформулировать нашу тему, она звучала, может быть, несколько претенциозно, но для нас важна была суть: наша лейттема — рождение гражданского сознания.

Вот, скажем, некая ситуация, которая возникает в ребенке или вокруг ребенка, ситуация, которая не требует и не терпит доктринерства, а требует от ребенка своего собственного решения, ситуация, когда вдруг происходит укол в совесть, укол для одних живительный, для других нет, но когда рождается потребность в особой ответственности за предстоящее ребенку решение. Нам такая ситуация всегда представлялась особенно интересной и важной для исследования. Ведь именно в таких ситуациях формируется человеческая личность, рождается гражданин.

При этом адресат наших картин намеренно широк. «Добро пожаловать!» — это фильм для взрослых и для детей, которые обязательно станут взрослыми. «Внимание, черепаха!» — для старших братьев и сестер, для пап и мам, для дедушек и бабушек. В «Телеграмме» — те же адреса. Эти адреса нужны потому, что любой детский коллектив (во дворе, в школе, в квартире) — это социальная конструкция, и именно потому, что это социальная конструкция, обладающая всем многообразием характеров, она не может не интересовать дедушек и бабушек, пап и мам. И, несомненно, должна интересовать тех детей и подростков, которым в первую очередь предназначен этот фильм.

Сюжетное построение, конструкция, развитие действия в фильме обязательно должны быть связаны с элементами игры. В том возрасте (от первого и до шестого класса), который меня наиболее увлекает и про который где-то сказано, что дети — те же взрослые, только маленькие, обязательно все должно быть связано с игрой. Такой фильм, как я уже говорил вначале, не порождает игры в него, но игра присутствует внутри фильма. А игра, как я недавно узнал, по современным педагогическим изысканиям есть нечто весьма существенное для обучения и воспитания.

Существует, например, метод суггестологии. Я коротко вас с ним познакомлю. В одной из групп суггестологии при Академии педагогических наук я учился французскому языку. Мы все были не самими собой. Мы представляли других. Но к концу обучения все двенадцать человек нашей группы очень мило болтали по-французски. На экзамене я был потрясен: я импровизировал что-то по-французски, а руководитель кафедры французского языка переводил мой французский язык заместителю министра, который пришел посмотреть, как это получается.

Метод суггестологии основывается на том, что разыгрываются некоторые ситуации. Идея заключается в том, что максимальное количество информации, в том числе нравственной, человеческой, усваивается в игре. Для детского возраста это особенно характерно.

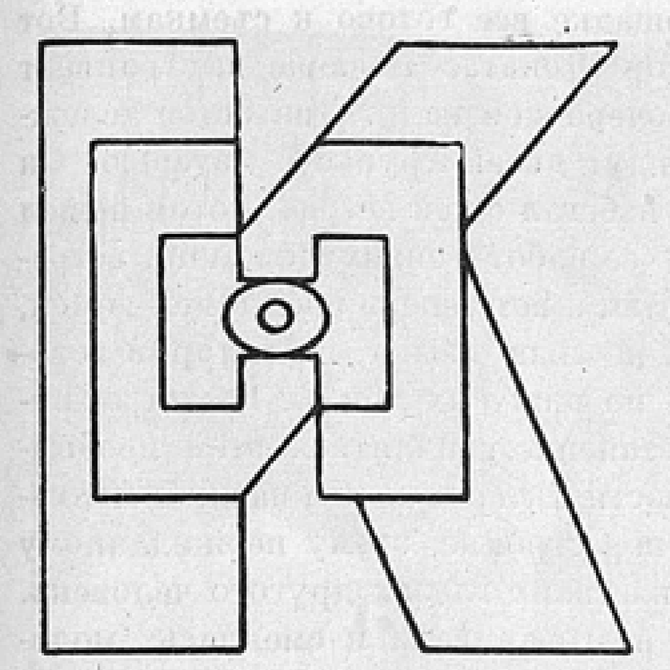
И для того чтобы наши картины не были менторскими, доктринерскими, непременно нужно (для меня нужно, я говорю о своем опыте, о своем представлении об этом деле), чтобы они существовали в системе игр.

Игровое начало внутри сюжетного фильма для детей в высшей степени плодотворно, потому что создает самую благотворную, самую естественную и самую легкую ситуацию для восприятия...

Затем с коротким заключительным словом выступил Е. Сурков.

●

Повестка совещания была исчерпана. Но проблемы, о которых шла речь, конечно же, не были исчерпаны. Редакции журналов «Искусство кино» и «Семья и школа» продолжат разговор о кинематографе для детей и юношества и вновь приглашают читателей принять участие в обсуждении этого важного вопроса.



# Кто ты, Арунас?..

**Ф. Французов**

Утро. Солнце только коснулось верхних этажей добротных каменных домов. Липовая аллея Лайсвес прохладна, безлюдна. Как будто не было изнуряющей жары вчерашнего дня, по-летнему оживленной вечерней толпы... Тишина.

Садимся в маленький автобус и едем на окраину Каунаса, к дому, в котором живет мать Арунаса.

Кто такой Арунас?..

Из окна гостиничного номера видны липы аллеи Лайсвес. К вечеру ее заполняет молодежь: группками парни, девушки в расклешенных брюках или джинсах. Арунас вполне мог быть среди них, петь, скажем, в той большой компании или прогуливаться, обнявшись с подружкой... Его там нет — именно такого Арунаса, парня среднего роста, с широким веснушчатым лицом, упрямыми скулами,— потому что он придуман. Арунас, сидящий с нами в автобусе,— герой фильма «Маленькая исповедь», который ставит режиссер А. Араминас (по сценарию, написанному писателем И. Мерасом совместно с А. Араминасом). Вернее, не герой, а главное действующее лицо, потому что от героя мы ждем значительных поступков, а Арунас ничего подобного еще не совершил, да и не совершит на протяжении фильма. А в финале, когда надо будет прийти на помощь другу, даже струсит...

— Отрицательный персонаж? — спрашиваю у Араминаса.

— Нет, не то...— отвечает режиссер.— Он растет. Его характер пока не определился, пока в движении. Тем и интересен. Это обычный школьник, в меру самоуверенный, категоричный в суждениях, с собственными убеждениями. Пусть порой наивными, незрелыми, но — своими. При этом он из тех ребят, которые, даже заканчивая школу, не знают еще куда пойти, чем заняться, к какой цели устремить себя.

— Для кино такой герой не открытие. Стоит ли обращаться к нему снова?..

— Снова? — улыбнулся мой собеседник.— С чего вы взяли, что он вам знаком? Уверяю, что таких парней мы по-прежнему знаем лишь приблизительно. Сердимся на них, поучаем, а часто ли мы пытаемся вникнуть в характер, прощупать корни этой ершистости, бравады, а то и грубости?..

Автобус развернулся и притормозил у девятиэтажного дома. Здесь монтировщики укладывали рельсы для операторской тележки, проверял микрофоны звукооператор, осветители устанавливали свои диги — подспорье естественному светилу. Араминас отправился репетировать, а я присел в сторонке дочитывать сценарий.

Сюжет не сложен. Живет парень в обычной семье — отец, мать, младший братишка,— ходит в школу, вместо зарядки танцует под ритмическую музыку... И вдруг обрушиваются на парня неприятности. За проступок, мальчишескую шутку — тяжелый разговор с директрисой, впереди комсомольское собра-

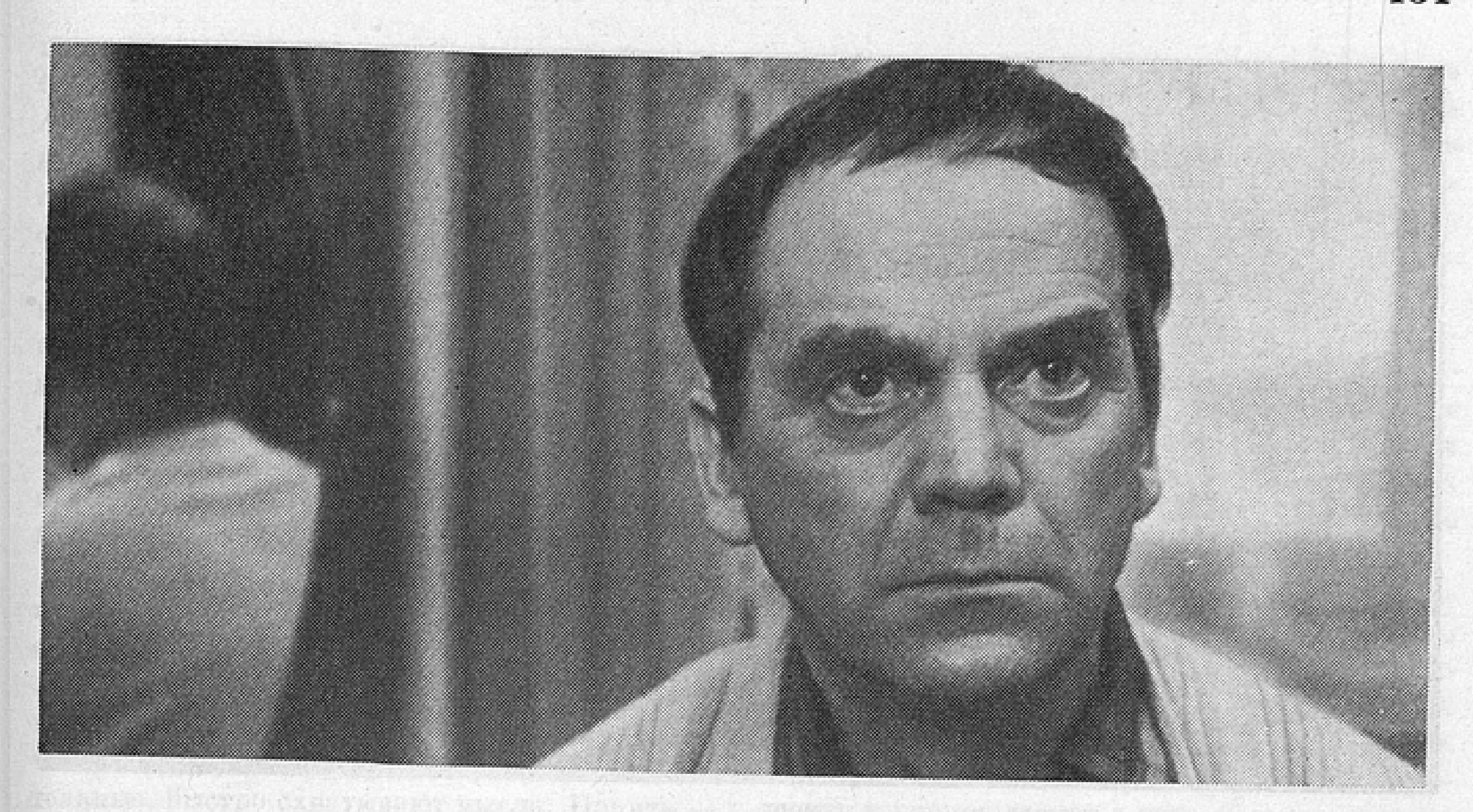
ние... Дома же... дома пусто и одиноко с тех пор, как из него ушла мать, забрав маленького Саулюса. Отец, конечно же, человек хороший, желает сыну добра, но так надоел своим вечно укоризненным взглядом и бесконечными нравоучениями! Остается только Бенас — приятель, работающий спасателем на водной станции, парень лихой, толковый, да и гитарист хороший, с ним не соскучишься... Он давно живет без родителей, и ничего — живет...

Уже в начале фильма заявлен основной мотив, определяющий поведение Арунаса,— уход матери. Он воспринимает ее поступок как предательство по отношению к нему лично, и в нем возникают недоверие и озлобленность, которые неминуемо распространяются на взаимоотношения с другими людьми. Теперь любая несправедливость в самых что ни на есть бытовых мелочах разрастается в его сознании в катастрофу и вызывает активный протест. В таком состоянии юноша требует внимательного, бережного отношения, участия. Но всегда ли мы в состоянии понять это?

...На площадке все готово к съемкам. Вот уже оператор Донатас Печюра выстраивает и выверяет очередной кадр. Двигается тележка, за ней идут двое: Арунас с матерью. Он очень долго избегал с ней встреч, потом пошел на выставку ее работ—она художница, встретился с нею там и вот теперь идет к ней домой, в гости... Я не знаю языка, на котором говорят актеры, но вижу их лица... Кажется, никогда не устанешь удивляться этой необычной способности актеров к мгновенной психологической перестройке, этому неожиданному появлению на твоих глазах другого человека. Только что разговаривала и смеялась молодая, изящная, жизнерадостная женщина — актриса Каунасского театра Рута Сталелюнайте, и вот уже за операторской тележкой идет усталый человек с неуверенной улыбкой — в ней и радость от встречи и чувство вины... Идет мать, которая любит сына, чувствует от-

**На съемках фильма «Маленькая исповедь». Слева направо: режиссер А. Араминас, актер Г. Карка, оператор Д. Печюра**





Отец Арунаса — Г. Карка

ношение сына к себе и мучительно надеется снова завоевать его сердце.

Арунас натянут, как струна, он весь — ожидание, готовность откликнуться на каждое теплое слово... Потом, в следующем кадре, они поднимутся по лестнице, мать откроет дверь, приглашая сына войти... И в это время раздастся мужской голос: «Ты так рано, дорогая, ничего не случилось?» Это Повилас, новый муж его матери. И улыбка пропадет, мгновенная боль, непонимание отразятся на лице Арунаса, и он бросится вниз по лестнице.

Арунаса играет Андрюс Карка. Непрофессиональный актер, студент музыкального училища из Паневежиса, городка, прославившегося своим театром, он все время — я видел его подряд в течение нескольких часов — в постоянном напряжении. У Андрюса нет опыта, мастерства, школы, поэтому каждый эпизод требует от него огромного объема работы. Не с режиссером (это само собой), а в себе самом, что ли. Он производит впечатление очень нервного, подвижного, чуткого человека, который намного сложней Арунаса, и именно это позволяет ему стать Арунасом.

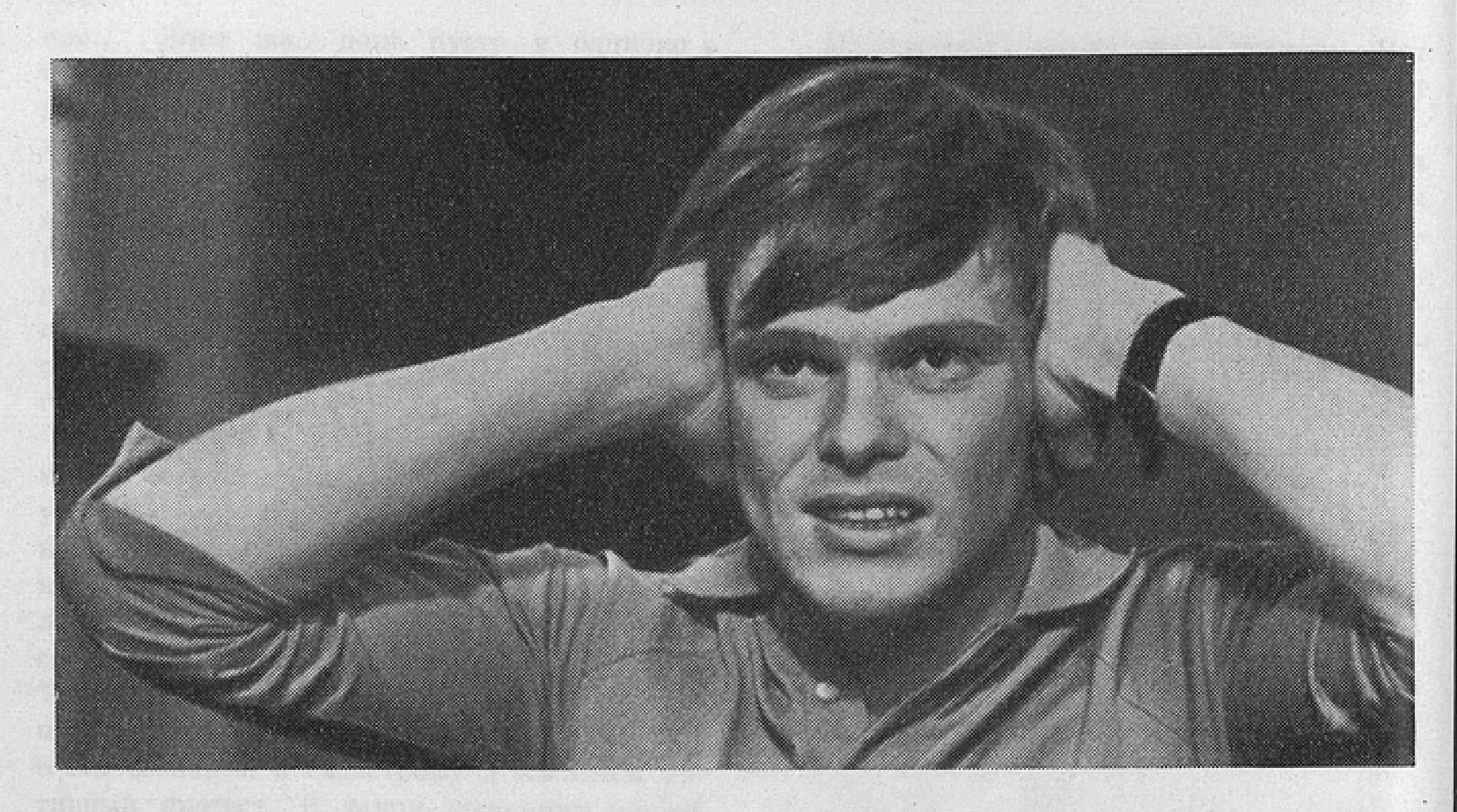
— Андрюс, как получилось, что ты попал в кино?

— Отец — актер, мать — актриса, к нам часто приходят в гости и актеры и режиссеры. Заметили меня, пригласили на пробы в этом фильме, потом утвердили, теперь снимаюсь вместе с отцом. Он играет роль моего отца...

Гедиминас Карка, отец Андрюса, один из ведущих актеров театра, руководимого И. Мильтинисом, снимался в кино. Его творческая индивидуальность, право, достойна более обстоятельного и глубокого разговора. А пока я продолжаю задавать вопросы его сыну:

— Тебе нравится твой герой?

— Не знаю... Но я могу его понять... У каждого парня ситуации в жизни складываются по-разному, но есть в них что-то общее. У Арунаса переломный возраст, он еще не мужчина, но давно не дитя. Для него характерно желание ко всему относиться критически, ничего не принимать на веру. Такому Арунасу не так-то просто что-нибудь объяс-



Арунас — А. Карка

нить, он все поначалу видит таким, как ему хочется. Отсюда неизбежны ошибки. Но жизнь сама вносит поправки, заставляет понимать то, что раньше не понимал. Происходит переоценка ценностей... Я до службы в армии тоже на многое смотрел иначе, чем сейчас... Сейчас все понимаю серьезнее, точнее...

Однако пора садиться в автобус и ехать в гостиницу. Дом скрывается за поворотом. Он уже сыграл свою короткую кинематографическую роль и будет, как и раньше, стоять в окружении таких же домов, ничем не примечательный, обжитой, обычный девятиэтажный дом. Эта обычность, кстати, и есть стиль картины: отказ от изысканных ансамблей и интерьеров, стремление простую историю передать простыми средствами. Я убедился в этом еще раз тем же вечером, когда, проводив группу в Клайпеду, где будут продолжены натурные съемки, вернулся в Вильнюс и сидел в маленьком зале на киностудии, просматривая отснятый материал.

Шли сцены, сыгранные в павильоне-квартире. Здесь живет Арунас. Совсем не модная квартира: видавший виды зеркальный шкаф с потрескавшейся лакировкой, со стареньким чемоданом наверху, двухтумбовый письменный стол, купленный еще до рождения Арунаса, узкая железная кровать, застеленная грубошерстным одеялом, будильник на обшарпанном подоконнике, акваланг у стены на венском стуле... Чуть уютней в спальне и гостиной-столовой, впрочем, две остальные комнаты меняют «выражение лица» (художник А. Ничюс): очень домашние, обжитые в тех сценах, где семья еще в полном составе, и холодные, скучные после ухода матери.

Среди сцен, сыгранных в этих комнатах, есть одна, дающая, на мой взгляд, ключ к пониманию характера героя фильма. Арунас искренне стремится к добру, хочет поступать справедливо и честно, делать людям только хорошее. Но при этом он не в состоянии охватить всю сложность людских взаимоотношений и не всегда его благородным порывам дано осуществиться... Помните, там в Каунасе Арунас убежал из новой квартиры матери. Он бросился в детский сад, забрал оттуда Саулюса, привел домой, накормил его, стал с ним играть, объяснил, что теперь они будут жить

всегда вместе, что он — его старший брат — будет заботиться о нем и воспитывать его. Арунас не только считает, что он поступил верно, он еще чувствует себя чуть ли не героем, упивается собственной самоотверженностью. Но маленькому Саулюсу с ним скучно и непривычно, и когда появляется разыскивающий мальчонку Повилас, он с радостным криком: «Папа Повилас!» — бросается к нему. Для Арунаса это тяжелый удар, заставляющий на многое взглянуть по-новому.

Эта сцена позволила мне лучше понять проблематику фильма, позицию режиссера, который среди прочего рассказывал:

— Думается, что беда многих наших воспитательных мероприятий в их излишней абстрактности, они лишены личностного, что ли, мотива, а потому не задевают душу человека. Объяснить юноше, что он неправ, не так уж трудно, тем более что ребята сообразительные, быстро схватывают мысль. Понять — поймут, но почувствуют ли? Это должно учитывать искусство. Скажем, в нашем фильме существует непонимание между отцом и сыном, холодность в их отношениях. Проще простого обвинить в этом сына. Но почему бы не упрекнуть и отца за неумение вникнуть в состояние сына, понять, что у него на сердце. Отец — хороший, правильный человек, но плохой воспитатель — в арсенале его педагогических средств только нравоучения, нотации. Отсюда скептическое отношение младшего — знаем, давно знаем: вы воевали, знаем, строили и жили в землянках, и ценим, уважаем вас за это, искренне преклоняемся перед тем временем, действительно легендарным. Но как все же утомительно слышать ваше вечное «когда мы были в твоем возрасте»!..

Сами мы в фильме стараемся избежать назидательных интонаций и стремимся к тому, чтобы в довольно простых жизненных ситуациях наш герой поступал так, как, возможно, поступил бы любой из парней, сидящих в зале. И когда наш юноша переосмыслит свое отношение к жизни, вместе с ним, надеюсь, многое воспримет и поймет зритель...

*Каунас — Вильнюс*

---

## Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

Пожалуй, ни одному произведению Д. Н. Мамина-Сибиряка не сопутствует такая популярность, как роману «Приваловские миллионы». Его знают почти все и, как это часто случается, многие персонажи романа стали почти нарицательными. Тем ответственнее задача кинематографистов, решившихся перевести их на экран. Но отыскать соответствие экранных образов сложившимся читательским представлениям все же не главная задача свердловских кинематографистов, приступивших к работе над цветным широкоэкранным двухсерийным фильмом «Приваловские миллионы». Ставит фильм режиссер Я. Лапшин, перед этим снявший многосерийную экранизацию романа В. Шишкова «Угрюм-река». Снимает фильм оператор И. Лукшин.

Когда-то М. Е. Салтыков-Щедрин, печатая в «Отечественных записках» очерк «Золотуха», сообщал про его автора, что «некто Мамин написал прекрасные очерки золотопромышленности Урала». Мамину-Сибиряку, жившему в самом центре горнозаводского Урала, очень хорошо была знакома среда и заводчиков, и горных воротил, и рабочих. Человек редкой одаренности, реалист по убеждению и пристрастиям, Мамин-Сибиряк сумел важнейшие экономические и социальные процессы отразить в полнокровных, живых характерах, с неожиданно крутыми поворотами судеб.

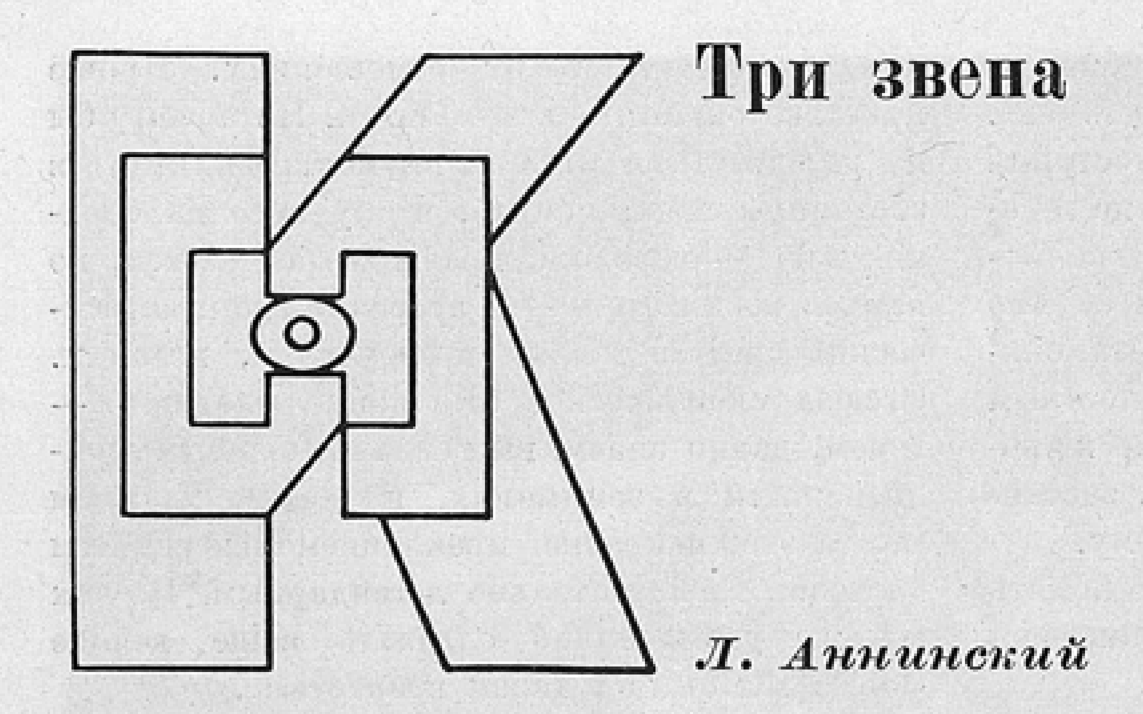
Вот что предстоит показать на экране авторам фильма. И, как это всегда бывает, очень многое будет зависеть от точного выбора актеров.

На Свердловской киностудии закончены основные пробы. Приглашаются артисты известные (А. Файт, В. Стржельчик, Г. Шпигель, Л. Хитяева, Л. Шагалова) и молодые, только начинающие путь в кинематографе. Вскоре на съемочной площадке оживут и Привалов, и Надежда Бахарева, и Половодов, и Максим Лоскутов — все, кто наполняет своей жизнью один из известнейших романов русской классической литературы — «Приваловские миллионы».

●

«Все мы носили перстни из кандалов наших мужей» — эту драматическую, пронзающую душу подробность сибирского быта декабристок смогут узнать зрители нового фильма Свердловской киностудии «Пленительные образы». Этот фильм посвящен Марии Волконской, ее нравственному и гражданскому подвигу, ее удивительной судьбе. В фильме прозвучат стихи Данте, Пушкина и Одоевского, в нем сняты рисунки Пушкина и Бестужева, и Зимний, и Летний сад с заколоченными скульптурами, и Царское село — в нем все, что заполняло душу юной подвижницы, сумевшей отказаться от блестящего света, уехать в глушь, в «тьмутаракань» и там сохранить свое внутреннее богатство, и интерес к жизни, и пленительную женственность.

Ставит фильм по сценарию Л. Олюевой режиссер И. Богуславский, снимает оператор С. Гаврилов, музыку написал А. Волконский.



# Три звена

*Л. Аннинский*

Меня преследует голос. Внутренний. Едва задумаешься о художественном многообразии нашего кинематографа — он звучит. Взять два-три звена в цепи поисков, показать, как несхожи пути режиссеров, как различна стилистика. Покажешь — но тут-то и раздастся внутри тебя резонное: «А дальше?» — «Как дальше? Да вот ведь разные они все! И монтаж у них разный, и цвет разный, и актеров по-разному видят...»—«А дальше?» — «Да вот ведь тут целые системы: один — скрупулезный социолог, другой — фантастический мечтатель, третий — высокий философ...» — «А дальше?»

Это как у польского юмориста: я дошел до дна — тут снизу постучали.

И правильно сделали! Потому что художественное многообразие нашего искусства очень легко свести к чисто потребительскому ассортименту: больше фильмов хороших и разных. Между тем многообразие это — знак важных процессов, происходящих в самой действительности. Богатство образных систем говорит о богатстве реальности, за ними стоящей,— о богатстве социальных возможностей, в которых осуществляет себя индивид, о богатстве духовных возможностей, в которых осуществляет себя личность, о богатстве жизненных форм, в которых воплощается ищущий дух народа. Это не «потребительская ценность», вернее, это «потребительская ценность» только на первый взгляд. Богатство творческих школ — это ценность принципиальная, имеющая прямое отношение и к концепции человека, и к реализации нашего идеала в самом широком общественно-историческом плане.

Не надеясь дойти «до дна» всех этих проблем, я все же попробую связать киностилистику с этикой, а этику — с реальным опытом художников. И пусть каждый, кто постучит мне снизу и спросит: «Ну, а дальше?»— идет дальше. Никто не обнимет необъятного. Но никто и не избежит его.

Итак, я возьму три звена.

Можно взять и больше. В теперешнем кино художественное многообразие лишено прежней альтернативной жесткости. Теперь нет жестокого, однозначного линейного противостояния, скажем, интеллектуального кинематографа с его «тяжелой проблематикой» — легковесному блеску комедии или противостояния «серьезной типологии» жизненных исследований — «несерьезной типологии» той же комедии. Еще пятнадцать лет назад, десять лет назад фильмы, в которых концентрировался п р о ц е с с  р а з в и т и я киноискусства, были у нас мечены единой метой — интроспекцией души; все, что противостояло в кино глубине и серьезности, противостояло вместе с тем и психологической интенсивности таких лент, как «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Иваново детство», «Мир входящему»...

Теперь — все смешалось... разрослось, расширилось. Экран раздвинут; краски хлынули потоком; рефлексия отступает перед атлетиз-

мом либо концентрируется как ответ этой динамической экспансии; прямая публицистика соседствует с полуиронической экспрессией; красота в кадре сшибается с некрасивостью, которая несет себя, как знамя; «подсматривание» правды спорит с демонстративной условностью, и — главное — в любой из этих художественных систем, манер, попыток можно ожидать откровения.

Сегодня новая этическая версия человека может быть погружена в толщу натуральной типологии, может быть вознесена в высоты рафинированного интеллектуализма, а может выявиться в пластике цвета, или во внутрикадровой геометрии, или в фактуре, или в живописной тонировке... во всем том, что мы назвали бы «формальной стороной» кадра — если бы отвлеклись от встающей за этой «формой» реальной версии человека.

Богатство конкретных форм теперешнего кино — достаточная причина для традиционного извинения: эти заметки не претендуют... Не претендуя на исчерпание всех богатств, я возьму три характерные ленты, три позиции, три стилистические системы — одним словом, три примерных модели, художественно выявляющие сегодня человека.

Я назвал бы эти системы так: типологическая, интеллектуальная и пластическая.

Возьму картины, относящиеся к так называемой живой классике и сделанные шесть-восемь лет назад: достаточно давно, чтобы иметь право судить о том, чем эти ленты действительно определили пути дальнейших исканий нашего кино, и достаточно недавно, чтобы уловить их прямую связь с сегодняшним днем.

Бесспорно, что художественные и этические ценности, сконцентрированные в лучших фильмах Райзмана, Ромма или Параджанова, продолжают и сегодня циркулировать в нашем кино, разве что не так концентрированно.

Пластическая экспрессия, связанная для меня с «Тенями забытых предков» — лучшим фильмом С. Параджанова — самая «молодая» система, за нею нет явной традиции, но она имеет сейчас, пожалуй, особый спрос на «эстетическом рынке».

Интеллектуальный кинематограф М. Ромма опирается на киноклассику 20-х годов; эта система старше...

Типологическая система Ю. Райзмана — самая старая. За ней — не только опыт предвоенного советского кино, но и столетия русской сценической культуры, выявлявшей правду человека через правду обстоятельств. Сегодня эта традиция может быть прослежена во множестве фильмов, она составляет как бы естественный фон нашего кинематографа.

Но достаточно пересмотреть ленту Ю. Райзмана «А если это любовь?..», чтобы почувствовать величайшие потенции, таящиеся в этой старинной типологии.

●

В сюжете, который снял Юлий Райзман, не было ничего нового. История влюбленных, которых изводят ханжескими преследованиями плохие учителя,— это же современный расхожий школьно-педагогический вариант Ромео и Джульетты, и удивительно, что Ю. Райзман сумел наполнить эту историю такой мерой социального аналитизма. Представитель среднего поколения советских режиссеров, Райзман за десятилетия работы накопил систему убеждений, пристрастий и средств, железную в своей последовательности. Он вырос в Москве, в той старой Москве, где работали Станиславский и Немирович, он начинал в маленьких павильонах «Межрабпом-Руси»; его непосредственным учителем был Протазанов. Из бурной атмосферы 20-х годов можно было извлечь разные ряды ценностей: космические и интеллектуальные метафоры Эйзенштейна, экспрессию фэксов, вертовскую борьбу с актером. Райзман впитал совсем другое: чеховское внимание к обыкновенному человеку, мхатовский скрупулезный типологизм, профессиональную виртуозность своего первого шефа по кинематографу. От этих полукомнатных павильонных интерьеров, в которых, однако, играли перед камерой великие актеры русского театра, берет начало творческий принцип Райзмана: все через актера. И глубже, если брать не только принцип съемки, средний и крупный план, естественность

мизансцены и т. д., а фильм в целом: все через конкретного человека — через психологию, через лицо, через характер. И еще глубже, если брать самую суть этого интереса к человеку: все через психологию, обусловленную данной ситуацией; все через лицо, окруженное естественной для этого лица бытовой средой; все через характер, порожденный социальной его предысторией. Человек для Райзмана — конечен, он создан ситуацией, средой, обстановкой, он создан на глазах, все, что выше,— от лукавого.

Отсюда — ставший темой легенд райзмановский стиль бытовой декорации (снимают угол, а декорируют всю комнату: актер должен не «играть», а «жить» тут). Отсюда — райзмановский стиль работы с актером (никакого преображения!— найти того исполнителя, социальный т и п которого естественно впишется в предлагаемые обстоятельства,— просто пустить его жить в эту среду). Отсюда — естественный, незаметный, простой стиль камеры («Мне не нужны «находки», «ракурсы», «точки»... Выбрасывать, обязательно выбрасывать!»)*.

В сущности, он всю жизнь исследовал одно и то же: жизнь обыкновенного человека, созданного обыкновенными социальными обстоятельствами. Если в руках Райзмана оказывался материал монументально-символический, то он наполнялся живой плотью характерности; если Райзман брался за вещь элементарную, камерную, то она приобретала у него значительность социальной драмы. Так, много лет назад, в «Летчиках», эпический гимн молодой советской авиации неожиданно расцветился у Райзмана актерским обаянием Щукина, обертонами человечности и простоты. Так, позднее, в «Коммунисте», обрела убедительность и достоверность помещенная в реальнейшие интерьеры монументально-символическая по замыслу фигура большевика, сыгранного Е. Урбанским. В «Машеньке» Райзман шел обратным путем: непритязательная история обыкновенной любви дала ему возможность так снять А. Караваеву, что незаметная круглоглазая, узкоплечая девушка стала типом, олицетворением целого поколения, пошедшего на фронт с ученической скамьи. Внешний сюжет никогда не стеснял Райзмана: профессионал протазановской школы, он умел снимать то, что дано; но он знал, как снимать; у него всегда была своя внутренняя тема, своя цель, ради которой он становился рядом с камерой.

Еще один сюжет о несчастной любви, предложенный ему на рубеже 60-х годов, сам по себе был ординарным и мог натолкнуть на что угодно: на сентиментальную мелодраму, на назидательный этюд, на выспренние филиппики в защиту чувств. Райзман, однако, знал свою цель: он искал о б л и к б ы т а, круг социальных обстоятельств, искал житейскую сферу, в которую можно было бы погрузить попавший к нему сюжет. Это была его позиция во взгляде на человека. Без этого ключевого пункта он не мог начать съемки.

Он нашел то, что искал, в новом районе Киева: огромный квадратный двор, окруженный шеренгами только что смонтированных одинаковых, пятиэтажных домов, фигурки людей, вешающих белье, играющих в домино, спешащих на службу или в школу,— снующих в квадратном пространстве, заполняющих этот просторный плац, копающихся над маленькими, необходимыми, каждодневными делами: образ бытовой среды! Ключевой образ был найден — киевский двор заполнил широкую плоскость экрана в первом же кадре фильма «А если это любовь?..», дав как бы отправной толчок стилю.

Письмо десятиклассника Бори, влюбившегося в десятиклассницу Ксению, вводит нас в плотный круг свидетелей, тех самых, что населяют эти новые дома. Письмо найдено, отнято, отобрано, и сразу — стеной — свидетели. И авторитетная учительница Мария Павловна, щуря бдительные глаза на перепуганную старушку директоршу, спрашивает, известно ли ей, что может скрываться за подобной перепиской. И уже посылает Мария Павловна какую-то отличницу шпионить за влюбленными. И уж сочувственно ли, злобно

* См. об этом подробнее: Л. Р ы б а к, 500 часов у Юлия Райзмана.— «Искусство кино», 1967, № 1, 2, 5, 10, 11.

ли, а весь класс, вся школа оборачиваются к ним и начинают судить и рядить, любовь там у них или что. А бежать некуда — с другой стороны их ждет второе полукольцо сгорающих от любопытства участников события: весь двор сбежался на крик, что Ксеня с кавалером ушла,— и вот стоят, ждут, а впереди всех — Ксенина мать, скрестив жилистые руки на впалой груди, сверлит глазами приближающуюся дочку, и уж вездесущая соседка с тазом пустила вслух похабное замечание...

Смысл стилистики Райзмана в том, что он погрузил сюжет в атмосферу густого быта, вынужденности, жестокой предопределенности мелких уколов, которыми люди истыкали, убили чувство. Второй план здесь как бы сомкнулся, задавив собой героев первого плана,— знаменитый райзмановский второй план, сделанный со скрупулезнейшим вниманием социолога. Недаром лучшие статьи о фильме, в сущности, лишь довели до конца социологию фона: М. Туровская по мельчайшим бытовым признакам дописала биографию Ксениной матери (потеряла в войну мужа, подняла двух дочерей, надрываясь на тупой работе, рано постарела, выучила дочь — а дочь чужая, и не знаешь, кого винить в том, что жизнь пуста, и т. д.)*. Социологический стиль фильма словно предполагал критику, которая продолжит этот анализ; статьи, давшие социологическое истолкование райзмановской ленте, точнейшим образом подстраивались к логике самого Ю. Райзмана; режиссер показал, критики определили — предмет исследования был один и тот же.

Вот он, этот предмет исследования, и вот позиция Ю. Райзмана: «Мы делали этот фильм как прямой, открытый удар по пережиткам мещанства...»**

Эта задача была выполнена с блеском. Но в ходе ее решения сама собой возникла другая задача, менее прямая и не столь открытая. Но неизбежная. Из-под панорамы «мещанских пережитков», исследованных Райзманом с методичностью доктора социологии, показалась едва намеченная драма личности. Драма не нравоописательная, но нравственная.

Это верно, что «мещанство» преследует Ксению и Борю в облике кузьмихинской сплетницы с тазом.

Но когда добрые и доброжелательные, далекие от «мещанства» Борины приятели, желая помочь другу, хором вопят под окнами, вызывая во двор Ксеню, чтобы немедленно уладить эту историю,— для Бори это еще большая пытка! А уж эти-то парни не «мещане»!

Это верно, что учительница Мария Павловна своими ханжескими апелляциями к чистоте и бдительности доводит Ксению до отчаяния — это святоша от педагогики, привязать ее к «мещанству» нетрудно. Но вот хорошая учительница Людмила Николаевна — молодой педагог, человек нового, демократического, так сказать, типа: рядом с аскетически строгим костюмом, зализанными волосами и поджатыми губами Марии Павловны — светлый жакет Людмилы Николаевны, ее небрежно-комсомольская прическа, ее порывистые жесты — все очень свойское, дружелюбное; пришла к Ксене, подала руку, как равной.

— Послушай, Ксенечка!... Я хочу понять только: вы действительно любите друг друга?

Знаете, можно поверить, что эта доведенная до ужаса девчонка побежала травиться! Ведь сущая пытка — эти вопросы, даже и «доброжелательные». Ведь сам факт вмешательства тут куда кощунственнее мотивов вмешательства. Плохие люди лезут в душу в галошах — так ведь и «хорошие» лезут, не спрашивая позволения! Вот этическая проблема, на которую натолкнулся Райзман,— хотел ударить по «мещанству», а вышло-то другое: вышел базар, на котором разматывают человеку душу до ниточки, причем «хорошие» тянут жилы не хуже «плохих». Личность не защищена, интимность невозможна, чувство зябнет и ежится под десятками посторонних взглядов. Злых ли, добрых — все одно базар, все одно пытка, унижение личности самим фактом базара.

---

* См.: М. Туровская. Да и нет. М., «Искусство», 1966, стр. 86—97.

** Сб. «Когда фильм окончен». М., «Искусство», 1964, стр. 108.

Ставил ли Ю. Райзман перед собой такую задачу?

Не думаю.

Социологическую задачу — ставил. «Открытый удар по пережиткам». Бой мещанству. Вот его программа, его позиция, ее он исчерпал.

Этическая коллизия вышла сама собой. Ее не ждали, к ней не готовились. Ее даже не собирались обсуждать. Все тщательно выверили для атаки на «пережитки» — бытовые интерьеры, уличный пейзаж, второй план, третий план, четвертый план. Все это есть. Но нет того единственного плана, который решает этическую проблему личности,— нет первого, сверхпервого плана души, позволяющего разглядеть средоточие былой человечности даже в самых иссушенных бытом типах. В фигурах первого плана чувствуется скованность, в которой угадывается скованность самого Райзмана,— именно здесь предзаданная «позиция» связывает его, и он, так хорошо видящий в людях социологическую механику, теряет к ним интерес там, где они действуют помимо этой механики.

С беспощадной, едва ли не желчной резкостью социолога Райзман вскрывает в своих героях тот рельеф, который оттиснула в их душах тяжкая сила обстоятельств, свинец быта. Райзман мыслит типологически: человек есть производное среды, отражение обстоятельств, точка приложения социальной необходимости. И только. Этого вполне достаточно для борьбы против «пережитков мещанства», которая была задумана.

Этого мало для той драмы личности, которая невольно наметилась. Толпа кольцом окружает героев — а внутри кольца, там, где должно храниться ощущение достоинства, именем которого авторы обличают толпу, там, внутри, где должна пульсировать полнота душевности, там — провал!

Фильм, построенный как цепь доводов в защиту любви, не содержит в своей художественной ткани того, что можно назвать веществом любви. Райзман, кажется, и не настаивал на этом; он озаглавил картину в предположительной интонации: «А если это любовь?..», и он не смутился, когда критики ядовито спросили его: «А если это не любовь?» — и с удовольствием процитировал им в ответ заглавие статьи о фильме: «А если это даже не любовь?»* — с легкостью отказываясь от «любви», ибо, по сути-то дела, его фильм исследует социальные черты человеческого поведения, независимые от того, «в любви» они выявились или вне любви. В его системе координат это казалось не важным.

Не потому ли вы все время ощущаете психологическое зияние там, где по сюжету должна находиться любовь Ксении и Бориса? Сначала вам кажется, что неудачно найдены актеры, что Жанна Прохоренко с ее усугубленно тягостным, романтически властным складом страдания слишком тяжела и взросла для субтильного и милого И. Пушкарева, что здесь и не может быть никакой любви,— да ее и нет в кадре: Прохоренко и Пушкарев, каждый порознь, точно отыгрывают реакцию на вмешательство извне: они играют обиду, горечь, возмущение, отчаяние — но они не ощущают общего игрового предмета, между собой они общаются чисто условно, и любви в их игре нет. Однако ошибиться в выборе актера может кто угодно, только не Райзман — уж здесь-то он режиссер безошибочный. Не вернее ли, исходя из собственного его признания, предположить, что достоверность чувства ему просто не важна, в то время как достоверность реакции ему как раз очень важна, и сыграна эта реакция молодыми актерами вполне точно?

Но чем точнее воссоздается в фильме давление обстоятельств, тем острее чувствуем мы отсутствие того, что должно противодействовать этому давлению изнутри,— отсутствие собственно любви. Здесь явствен вакуум, и он заполняется.

Чем?

А вот чем. Вот сцена в лесу, куда влюбленные отправляются гулять — как раз после эпизода, где их уже заподозрили бог знает в чем. Невинные и совершенно детские игры, которым Ксения и Борис предаются на лоне

* Это была статья Л. Ивановой — одна из лучших статей о фильме.

природы, не просто затянуты, они раздражают показным целомудрием; режиссер напугался: а вдруг мы поверим Марии Павловне? — и вот усердно опровергает ее, демонстрируя нам, так сказать, непорочность младенцев. Не намного лучше и сцена, где маятник идет к другому краю, — вызвавший столько толков эпизод «грехопадения». Райзман жаловался, что блюстители прокатных нравов изрезали эту сцену. Хорошо, заклеймим их, как заклеймили потомки Даниэля де Вольтерра, написавшего одежды на нагих торсах Микеланджело. Но не знаю, приобретет ли сцена «грехопадения» убедительность, если из туманно-символической она станет — в духе фильма — повествовательно-точной. Почему? А все потому же: мы все равно чувствуем, что автору не это важно, а это — так, для обострения обстоятельств.

Попытка самоубийства, наконец. «Ксения отравилась». Вы ахаете: как, что, почему? Ведь только что, можно сказать, было полное взаимопонимание с любимым... Впрочем, мы можем, конечно, построить и здесь логическую цепь: окружающие настолько вдолбили Ксене мысль о грехе, что когда она и впрямь потеряла девственность, то ужас от мысли о грехе стал для нее столь невыносимым, что она.. и т. д. В сценарии, кстати, предусматривался пробег Ксени по пустырю («все догадываются! все видят!..») и лишь потом — «отравилась». Райзман выкинул «объясняющий» пробег, он не дорожил внутренним ходом событий. Для того чтобы развернуть такое мгновение в трагедию женской души, нужен был художник иного плана, менее жесткий и более чувствительный, скорее подверженный вспышкам неуправляемого темперамента, нежели подчиненный дисциплине воли и материала (не это ли сделал М. Калатозов, развернув в трагический реквием самоказнь женской души в фильме «Летят журавли»?). Но Райзман — другой, он жертвует мотивировками любви во имя того, чтобы исследовать мотивировки тех, кто живет вне любви.

Гегель заметил, что история Ромео и Джульетты имеет смысл не сама по себе, а лишь в соотнесении с безусловным злом, с враждой Капулетти и Монтекки. Искусство всегда соотносит человека с обстоятельствами; одно без другого не существует: у Шекспира (и у Гете в «Вертере») исходное — любовь, которой в «Ромео и Джульетте» вражда родов лишь помогает выявиться, но можно представить себе и обратный вариант: повесть о вражде, выявляемой с помощью любви. Такова «Гроза» Островского. Фильм «А если это любовь?..» есть, условно говоря, повесть о Капулетти и Монтекки, около вражды которых любовь Ромео и Джульетты должна играть лишь выявляющую и служебную роль. Так и должно быть; закон жанра предполагает что-нибудь одно в качестве гегемона; нам не нужно у Райзмана буйное пиршество чувств (как немыслимы у Шекспира типологические характеристики враждующих семейств) — одно другому мешает; чем резче Райзман очерчивает в своем исследовании права любви, тем острее мы чувствуем отсутствие самой любви, но если любовь действительно сама поселилась бы в этом круге масок, то тогда уже вряд ли были бы нужны нам «Капулетти и Монтекки»; тогда безлюбые манекены, движения которых Райзман исследует с аналитической беспощадностью, сразу стали бы неинтересны: типология попросту умерла бы рядом с ожившим самодвижением чувств.

Стилистика Ю. Райзмана, его скрупулезный типологический стиль так же вытекают из существа его художнической личности, как и его позиция в дискуссии о человеке: желание выявить в человеке вещный, замкнутый контур, вытащить на свет божий притаившееся на дне души «мещанство», дать ему бой — изничтожить в человеке обывателя.

Но художественная личность Ю. Райзмана оказывается глубже, богаче и неожиданнее как его завершенной стилистики, так и его конкретной позиции. Типологический стиль прорывается в самом центре сюжета, оставляет ощущение актерской неудачи, авторской недоработки — но это не профессиональное упущение (таких упущений Ю. Райзман не допускает). Это граница стиля, за которой обозначается необъятность человеческой ду-

ши, не вместившейся ни в стиль социолога, ни в позицию борьбы с «мещанством». Ибо человек, даже прочно увязающий в обывательском быте,— в принципе, то есть с точки зрения художника,— не может этим бытом исчерпываться: в нем должна оставаться возможность иного выхода и иной жизни. В проблемном плане Ю. Райзман обозначил границу, за которую его позиция не простирается,— и эта ограниченность отпечаталась в сознании зрителей простым впечатлением: фильм «в защиту любви» не содержит самой любви. «Исправить» это нельзя: Райзман явно не стремится к тому, чтобы любовь была в его фильме, ее отсутствие входит здесь в программу, оно есть первый пункт раздумий. Вдумайтесь еще раз в этот замечательный диалог: «А если это любовь?»—«А если это не любовь?» — «А если это даже не любовь?»— Ю. Райзмана интересует не чувство, а экспансия против чувства, не душа, а ущемленность души, не любовь, а то, что эту любовь извне разрушило.

Но сам факт этого символического зияния в центре густонаселенной картины — разве не свидетельствует о неисчерпаемости человека? Творческая система Ю. Райзмана, исчерпывающая в человеке социологический контур и оставляющая за скобками то, ради чего предпринято это исчерпание,— самим ощущением этого символического права на любовь свидетельствует о безграничной глубине личности. Исчерпать ради того, чтобы свидетельствовать о неисчерпаемости... именно «свидетельствовать о...» — вот что, собственно, и может сделать художник.

●

По меньшей мере две художественные системы логически противостоят позиции и стилистике Ю. Райзмана в практике нашего кино последнего десятилетия. Райзман исследует периферию обстоятельств, всю многосложную систему вынужденности, окружающей человеческую «душу», которая для социолога Райзмана остается ценностью во многом символической.

Можно расколдовать это средоточие чувств, проникнуть в центр «душевности», в мир первозданных и нерасчлененных чувств и естественных страстей. Это путь к блестящей череде сделанных в 60-е годы картин о детстве. Отсюда — через наив ребенка — лежит путь к «наиву человечества». Или к «языческой простоте» мира, к симфонии первоначальных красок, к мышлению пластикой — ко всему тому, в чем открыл личностную правду С. Параджанов, фильм которого «Тени забытых предков» как раз потому и стал принципиальной вехой в нашем киноискусстве.

Есть и другая возможность: попытаться найти высший смысл в той социальной многосложности, которую художественно воспроизводит Ю. Райзман. Расколдовать необходимость, лежащую в основе типологии. Выстроить надо всем этим интеллектуальный купол. Понять смысл.

Я далек от предположения, будто С. Параджанов и М. Ромм искали ответа на позицию и стилистику Ю. Райзмана — они делали свое дело независимо от него (и независимо друг от друга). Но бесспорно другое: в художественной практике искусства всегда спрятана логика поиска, здесь версия всегда так или иначе отвечает на версию, даже если художники и не спорят между собой прямо.

Версия Райзмана — социально-типологическая.

Версия Параджанова — ответ на нее. Попытка противопоставить социальному типологизму первоначальные этические ценности.

Версия Ромма — другой ответ. Попытка противопоставить эмпирическому типологизму осознание интеллектуального, общефилософского смысла происходящего.

●

«Тени забытых предков» — одно из самых поразительных и труднообъяснимых произведений нашего кино середины 60-х годов. Его на Киевской студии поставил армянский режиссер Сергей Параджанов по мотивам повести украинского классика Михаила Коцюбинского. Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой... и — неотразимое воздействие на зрителей! Неотразимое и, повторяю, труднообъяснимое.

Попытаемся, однако, понять нравственный секрет этой ленты. И начнем с повести Коцюбинского, которая тоже ведь казалась странной его современникам. Во всяком случае, она так и осталась стоять особняком в творчестве великого украинца — этот полусказ-полуочерк, за который когда-то окрестили Коцюбинского даже импрессионистом. Казалось странным, что этот критический реалист и социальный борец до мозга костей, этот, по выражению критика В. Турбина, «последний в Российской империи революционный демократ», вдруг перед смертью переложил гуцульскую сказку, с поэтическими видениями, с чертями, мавками и колядками. Может быть, В. Турбин прав, считая, что отшатнулся Коцюбинский в это простодушное добро, когда застучал и запыхтел по южным степям тупой, безликий паровоз, вестник массового и безжалостного буржуазного прогресса,— тогда под стальными доспехами революционного демократа дрогнуло крестьянское сердце, и оглянулся он на простодушные дебри, и возникло в его сознании гипотетическое первозданное бытие, очищенное от надвигающейся мертвенной буржуазности. В повести Коцюбинского был романтический фермент, идущий немного от Гоголя, возможно, от Леси и наверняка от Горького, с которым Коцюбинский подружился в Италии,— из-под пера автора «Fata morgana» вышло на сей раз произведение, рисующее мир нерасчлененный, естественный и цельный в своей природной дикости. Сверху — пастбище небесное, где пасутся звезды, снизу — пастбище земное, где пасутся овцы, а между двумя этими пастбищами, как малое неразличимое пятнышко,— пастух. Он рождается здесь и умирает здесь, он неотделим от этих овец и гор, от бесхитростного ритуала, от свадеб, похорон и праздников; он живет естественно, как звереныш, и не знает ни стыда, ни того, что такое любовь,— он проживает так всю жизнь и умирает безропотно, потому что смерть для него — нечто вроде мудрой природной необходимости. Самый бог, в которого он по традиции верит, похож у Коцюбинского на пастуха, он ходит босиком и навещает овец... а точнее: бог для него — солнце, освещающее всю его жизнь, не ведающую ни начала, ни конца, ни трагедии, ни судьбы, ни личности. Я так подробно останавливаюсь на повести М. Коцюбинского, чтобы четче представить себе, что именно внес, добавил в нее, что развил в ней С. Параджанов. Главное вот что: у М. Коцюбинского изображен мир первобытно-цельный, доличностный. Это ощущение в повести не нарушено нигде. Как целое, она противостоит буржуазной действительности, но это противопоставление не введено в структуру повести: в ней нет соотнесения патриархального прошлого с бесчеловечным настоящим — просто это уход: от безличной буржуазной цивилизации — в доличностную патриархальную древность.

У Коцюбинского нет проблематики личности. Ее за Коцюбинского стали додумывать критики позже, когда они перечитали эту старую сказку под впечатлением от фильма Параджанова. И вот критик В. Турбин в журнале «Молодая гвардия» дает повести украинского классика характеристику, достойную пристального внимания. Вдумайтесь: В. Турбин называет пастуха-гуцула загадочным чудаком, странником, который своей полной естественностью... хочет удивить окружающих. Увы! Нельзя «удивить» естественностью тех, кто и так не знает ничего другого. В том-то и дело, что у Коцюбинского естественность героя вообще не знает иной точки отсчета и нигде не выпадает из первобытного нравственного цикла — не выпадает даже в драматичной истории любви: этот парень не знает, что такое любовь, и он хранит верность погибшей Маричке не потому, что любит в ней ушедшую индивидуальность, «ту, а не другую», а потому, что с ней ему лучше, чем с женой Палагной; точно так же, как Палагна изменяет ему со знахарем не по развратности, а потому, что знахарь — сильней и здоровей, а раз он лучше, то это естественно. Индивидуальная любовь еще не поселилась в их отношениях — эти отношения натуральны и жестоки, в них царят количественные характеристики: прав тот, кто лучше, сильней... и всегда можно эту

заменить другой, лучшей. Личностный аспект у Коцюбинского почти не проступает сквозь патриархальную естественность быта; кстати, для того чтобы естественность назвала себя самим этим словом, да еще начала, как сказал В. Турбин, дивиться сама себе, надобно, чтобы точкой отсчета стала известная изощренность: для того чтобы элементарность сделалась «праистиной», нужно вернуться к ней из сфер утонченнейшей культуры. Когда современный критик называет первозданного гуцула «чудаком» и «гением», не сумевшим выявить себя среди овечьих стад,— то это типичное опрокидывание на первобытность позднейших этических систем — гений-то все-таки понятие нового времени. Мне кажется, подобное истолкование повести М. Коцюбинского несколько насильственно. А секрет в том, что оно вызвано вовсе не повестью Коцюбинского! А вызвано это «личностное» толкование фильмом С. Параджанова. И неспроста.

Вот теперь обратимся к фильму.

Сергей Параджанов снимает свой фильм отнюдь не обобщенно-сказочно, не так, как надо было бы снять сквозь дымку легенду или сказку. Он снимает его как крупное, изнутри увиденное, раздирающее душу личное бытие единственного человека, к которому прикована мысль художника. Именно данного, этого, а не «любого из...». С остротой зрения, выдающей неофита, Параджанов на длинных планах снимает этнографические сцены: крещение, молитву, свадьбу, похороны. Но вы видите все это не извне (этнографически), а изнутри — психологически; ваше сознание затоплено тревожными криками трембиты, жутковатым жужжанием дрымбы, странными голосами, всплывающими и исчезающими в этом нездешнем, почти магическом круговращении плоти, красок, объемов, лиц, пейзажей. Уникальна утварь, неповторим узор одежды, единственно и незаменимо само существование.

И, наконец, это странное, погруженное в глубь души кинодействие взрывается фантастическими всплесками психологических метафор. Драка гуцулов — удар топора — и вдруг красная капля заполняет экран, и поплыли кровавые пятна, как сказочные кони, в гаснущем сознании убитого Иванова отца. Первое мгновение этот прием кажется неорганичным — но вдруг он потрясает вас, словно окунулись вы в самую душу гибнущего человека...

Жизнь и смерть сюжетно сближены у Параджанова (как сближены они и у Коцюбинского); похороны похожи на свадьбу, и веселые ребятишки в финале спокойно глядят через окно на лежащего в гробу Ивана. Жизнь естественно восполняется! Но вся система образных средств Параджанова, погружающая нас в глубины личного существования, приходит в противоречие с безмятежно-первобытной, языческой, безлично-восполняющейся мудростью натуры.

Вспомните, как гаснут краски в глазах Ивана, когда он узнает о гибели Марички. И как еще раз гаснут и окрашиваются в кровавый, темный, смертельный цвет, когда по корчме гонится за Иваном знахарь с топором. Это страшное место: Иван бежит, но как его движения замедленны, он уже внутренне умер; стены корчмы, столы, гости — все стало вишнево-красным, и душа уже сжалась в ужасе смерти... Нет, эта смерть — не мудрый переход к покою. Это обрыв судьбы, конец, трагедия — это пресечение личного бытия. И то, что в предсмертном видении возвращается Иван к Маричке, той давно погибшей девочке, и, схватив его мертвой рукой, она ведет Ивана сквозь кроваво-красные кусты — это финал не безмятежно-природного существования, а личной, единственной любви, той самой любви, для которой не важно «лучше» или «хуже», а важно лишь: «эта», а не «другая».

Сергей Параджанов —«язычник» только по видимости, и детская первозданность его героев — скорее точка отталкиванья. В нашем кино 50-х годов была накоплена своеобразная традиция «взгляда ребенка»: некая элементарность восприятия, возвращающая зрителя к этическим азам и противоположная типологической многосложности Райзмана. «Знаете, а у меня есть сердце!»— кричал Сережа в

одноименном фильме. Это шествие детей отразилось и в первой ленте А. Тарковского, в «Катке и скрипке»: безошибочность детского наива, выявленная здесь, и была в дальнейшем испытана на излом в «Ивановом детстве» — но нам интересно другое: «детская тема» несла в себе пафос этической элементарности, своеобразный «языческий наив»: черное — это черное, белое — белое... Здесь душа еще не вступила на путь личной судьбы, здесь все еще просто и ясно: добро есть добро, зло есть зло... Действительно простой путь: решить проблему моральной цельности через отказ от проблемы — просто вернуть человеку доличностный, нерасчлененный, цельный детский мир.

Что же делает С. Параджанов с этой «языческой» концепцией детского наива?

Он ее «размывает», переводит в новый план, отсчитывает от новой исходной точки. Не «опровергает», а именно — перерождает. Сергею Параджанову это самое язычество достается в первозданном и натуральном виде — он действительно снял фильм, совершенно языческий по внешней фактуре: здесь человек живет, как здоровый зверь, это существование цельное, потому что оно — доличностное, доморальное. Но взгляд режиссера здесь как раз предполагает, ищет, знает личностное бытие.

Для того чтобы закончить разговор о «язычестве» и отвести ему его истинное место, процитирую определение, которое в одной из своих работ дает этому понятию С. С. Аверинцев. Этически «язычество» надо оценивать в конкретно-историческом контексте, сопоставляя его с той системой нравственных координат, которая непосредственно пришла ему на смену — с христианской идеей свободного жертвенного акта: «Достаточно сравнить свободную жертву Христа с аналогичным актом любого натуралистического бога-страдальца (Осириса, Аттиса, Таммуза, Диониса и т. п.), чтобы понять разницу между двумя мифологиями: языческий бог со своими «страстями» и воскресением вплетен в безличностный круговорот природы, и сознательный выбор между приятием или неприятием своей участи для него немыслим, в то время как в новозаветном мифе в центре стоит проблема личностного выбора».

Можно сказать, что элемент языческий (то есть безличностный), действительно, определяет художественную структуру повести М. Коцюбинского (хотя у него этот элемент возникает скорее от этнографического, чем от философского интереса). Что же до фильма С. Параджанова, то его «язычеством» вряд ли можно обмануться. Да и вряд ли стал бы этот фильм событием, если бы просто возвращал человека к «круговороту природы»! Этот возврат — иллюзия; не для того человечество вот уже два тысячелетия идет через «проблему личностного выбора», чтобы вернуться к истоку,— в наше время все «языческие» варианты морали есть, в сущности, никакое не решение проблемы человека, а уход от нее, не более чем отрицательная гипотеза.

Вот почему можно сказать, что Сергей Параджанов не подкрепил, а развеял наивную «языческую» гипотезу. Среди первозданной природности у него разверзлась трагедия личной судьбы — разверзлась среди косматых Карпатских гор, среди стад, где, казалось бы, нечего и ждать «личностного выбора»: однако буколическая естественность воистину взорвалась в фильме гимном человеку, который умер оттого, что любил «эту», а не «ту», хотя «та», может быть, и «лучше»... Знаете, есть такие нравственные точки, где сближаются, встречаются невообразимо далекие края и эпохи. Что современному-то человеку до этой условно-сказочной красоты? А то, что в ней открыт безусловный моральный императив современного человека: быть не «любым», а «этим», «данным», «начавшимся однажды». Быть не сменяемой деталью, а средоточием и решением этической задачи. Если хотите, подлинная мораль противостоит в этом смысле и безличию деловой цивилизации и доличностной патриархальности, ибо мораль есть — по самому замыслу — решение проблемы личности. «Тени забытых предков» взывали с экрана к личностному моральному сознанию. Импульс адресовался точно по адресу, хотя и требовал расшифровки.

Его расшифровали не все. Но все почувствовали удар тока. Так и прошел по нашим кинотеатрам этот фильм — как странное видение, не вполне понятое, но притягивающее. Кинематографисты увидели в нем серию профессиональных находок и взяли их на вооружение. Посмотрите у С. Бондарчука в четвертой серии «Войны и мира» сцену расстрела поджигателей (расплывающееся кровавое пятно на шее) или смерть Пети Ростова (погасли краски на экране), и вы узнаете взошедшие семена Параджанова. Но смысл параджановской ленты был, конечно, шире профессиональных находок. Причудливость его фильма, в котором трагедия личности проточила себе дорогу сквозь толщу доличностной, первозданной фактуры, еще раз обнажила этическую тему: тему личности, тему целостного человека, осуществляющего себя по внутреннему сознательному моральному выбору.

Из фильма Параджанова можно извлечь разные уроки. Можно плениться внешней фактурой кадра, причудливостью монтажной фразы, необъяснимой мощью цвета, загадочной связью музыки и пластики. Но все дело в том, что на этом уровне загадочность параджановского опыта — мнимая, и в таком, то есть в чисто профессиональном аспекте его уроки обычно можно свести к двум-трем прописям:

1. Какая щедрость!
2. Вобрать все краски мира!
3. Пусть все непонятно — мир красок сам за себя ответит!

И т. д.

Профессионально-технологический взгляд на открытие С. Параджанова — самый легкий: при таком подходе человек очень легко исчерпывается. При таком подходе человек и впрямь состоит из тех красок, какие на него обрушиваются извне, эти краски часто «непонятны», и «щедрость» — единственное, чем еще можно объять и объяснить этот поток. Но это не щедрость самой личности — это щедрость, какой человека одаряют извне.

Одним словом, чисто формальный путь усвоения стилистики — это путь к обеднению человека. Я имею в виду не те частные профессиональные находки, которые, будучи взяты мастерами на вооружение, помогают им в их поисках,— я имею в виду фильмы, где внешне усвоенная параджановская стилистика становится программной.

Самый драматичный пример, конечно,— лента Юрия Ильенко «Вечер накануне Ивана Купалы»— картина, почти буквально продолжающая «Тени забытых предков». Юрий Ильенко, который был у Параджанова оператором (и оператором блистательным), поставил свою картину абсолютно на тех же приемах, на той же фактуре, даже с той же актрисой в главной роли, что и Параджанов. И что же? Вышла декоративная фантасмагория, милый ералаш красок. Все эти сюрреалистические страсти, лунные видения, сменяемые залихватским буйством цвета, карликовые мельницы, попы, сидящие кукушками на деревьях, все эти зеленые, золотые, фиолетовые и прочие бездны — не более чем коллекция картинок. Иван Драч писал, что фильм Ильенко по духу родствен Иерониму Босху. Не знаю. По-моему, это не Босх, а вышитый гладью черный кот с глазами-пуговками. Во всем этом представлении — прав И. Драч — много «щедрости», много «изобретательности». Но нет того единственного, что нужно,— нет ощущения личностной судьбы. Человек здесь состоит из тех чертей, которыми он себя пугает, из той горилки, которую он пьет, из того солнышка, на котором он греется. Возможно, это и впрямь «язычество». Но тогда я не знаю, чем оно в наш век отличается от средней олеографии.

Случаю было угодно, чтобы фильм Юрия Ильенко я посмотрел в кинотеатре «Мир» вместе с лентой Александра Иванова «Первороссияне» (был такой двойной сеанс). Так вот: если бы этого двойного сеанса не было, его надо было бы выдумать. Потому что более убедительного взаимоопровержения формальных версий параджановской стилистики не представишь. Оказывается, в одном стилистическом ключе можно делать вещи диаметральной направленности, и когда смотришь их подряд — всеядность стиля становится очевидной. У Ильенко — голубая феерия. У Ива-

нова — багровая инфернальность. У Ильенко — залихватское зрелище, в ряде случаев самозабвенно-легкое. У Иванова — программное глубокомыслие. У Ильенко — сказка с чертями. Здесь — взятый у Берггольц серьезный и драматичный сюжет: гибель коммуны, которую пытались создать на Алтае посланные туда из красного Питера рабочие.

А. Иванов составил ленту из статичных кадров, преимущественно крупноплановых, преимущественно портретных, с прямой символикой цвета (красные — в красном, белые — в белом и т. д.), с эмблематической атрибутикой и подчеркнутой бездвижностью. Ощущение такое, что перед нами какое-то нарочитое «антикино»: отрицание движения, отрицание киномонтажа, отрицание всякой иллюзии реальности. «Первороссияне» — коллекция композиций и портретов. Это и впрямь не «кино», это скорее — альбом цветных фотоиллюстраций к поэме Ольги Берггольц, почему-то показанных через кинопроектор. Почему это плохо? Потому что все эти «удары цвета», сверхкрупные планы и давящие детали — самоцель. Во всем этом нет ни человеческой проблематики, ни человеческой боли. Смотрю — и все время ловлю себя на каких-то странных недоумениях. Если перед нами попытка проникнуть в жестокую логику первых революционных лет, то почему эти монтажно срифмованные, утонченно простые, старательно грубые кадры так изысканно красивы? Если люди, умирающие за идею, действительно вызывают у авторов интерес и сочувствие, то почему у этих людей жуткие, жестокие, без лбов снятые лица? А если убеждения коммунаров — это новая в е р а (в фильме нагнетается мысль о мученичестве, подвижничестве, почти о Голгофе коммунаров) — так вот: если для авторов фильма коммунистическая убежденность «первороссиян» — всего лишь новая религиозная вера, то не могу скрыть возникающей у меня мысли: неужели А. Иванов сознательно исповедует в своей картине эту более чем странную идею?

Но я не думаю, чтобы эти странные предположения имели смысл. Все дело в том, что существенные, содержательные претензии к фильму выходят за пределы его внутренней задачи. Ибо содержанием здесь является форма. Чистый эксперимент. Антикино. Удар цвета. Сверхдеталь. Пустой белый кадр — красное пятно на снегу — удар черным. Застывшая статика. Контраст красного с белым. Щедрость красок. Краски сами за себя ответят и т. д.

Увы, в нашем кинематографе оказалась подхваченной профессионально-технологическая сторона знаменитой параджановской ленты. Ее эстетика оказалась оторванной от ее этики. И вот эта эстетика дает непредвиденные этические эффекты.

Помните «Бег иноходца», снятый по Чингизу Айтматову Сергеем Урусевским (опять — ставший режиссером оператор, и опять — оператор блистательный), помните радужные, неземные, сказочные пробеги иноходца по волшебной стране снов? Хорошо это или плохо? А никак! Ни хорошо, ни плохо. Вернее — это хорошо в техническом отношении и «никак» в содержательном. Потому что у ленты нет единой нравственной идеи. Есть бледный «проблемный контур». И есть яркая динамика цвета, живущая сама по себе. В результате от этой второй линии фильма возникает действительно яркое, сказочное, праздничное, нежное ощущение некоей нетронутой природы — по впечатлению родственное диснеевскому «Бемби». Эта сказочная идиллия, составляющая для меня, по совести говоря, единственную ценность фильма, никак не связана с тяжеловесной, элементарно сделанной историей о том, как председатель колхоза обидел пастуха, отняв у него коня, и т. д. Вся эта «проблемная линия» влачится тяжким грузом около легкой сказки. А может быть, и слава богу, что она тускла, эта история: так она хоть не задавила радужную идиллию о жеребенке. Но согласитесь, что не для того, наверное, С. Урусевский предпринимал свой фильм, чтобы дать еще один вариант диснеевской картины, и, наверное, его замыслу был не чужд гуманистический и гражданский пафос Ч. Айтматова! Вышла же — в лучшем случае — прелестная пастушеская идиллия, странным образом вплетенная в заурядный

колхозный сюжет. А все — краски: удар сиреневым, удар фиолетовым, лучи сквозь брызги, солнце во весь экран...

Эстетика не безразлична к этике; если эстетика усваивается формально, как самоцель, она все равно дает этический эффект, но — непредсказуемый. А главное — обманул нас всех Сергей Параджанов своим «язычеством»! Нет там никакого «язычества»! Цветная и монтажная пластика Параджанова имела прочнейшее этическое обоснование: она открыла безграничную, неисчерпаемую глубь л и ч н о с т н о г о мира.

Подхвачено как раз то, что может быть «подхвачено»: мнимоязыческая пластика, легко исчерпывающая человека. Но нельзя «подхватить» то, что эту пластику породило, то, что ее позволило открыть,— личностный опыт художника.

Здесь можно только заново открывать.

Проследим еще один путь личностного поиска в нашем киноискусстве — «путь ввысь» — к интеллектуальному оправданию человека. Человек ведь и здесь не будет исчерпан.

●

Художник широких общественных интересов, очень реальный в своем гражданском мышлении и одновременно смелый в фантазии, Михаил Ромм по природе своего режиссерского дара должен занимать позицию как бы между теми творческими системами, которые мы рассмотрели выше. Ему чужда условно-сказовая манера, цветовой и пластический планы которой оказались в современном кино столь соблазнительными. Ромм сказок не любит, он согласен решать проблему человека только в реальнейших координатах социума. Но и давящей необходимости каждодневных социальных условий быта он бы не вынес: Ромм видит мир отнюдь не глазами социального психолога, а скорее глазами социального философа. Принципиальный реалист, М. Ромм признает в человеке порождение условий, но условия, из которых рождается у Ромма личность,— это не давящая человека типология, а окрыляющая его реальность мысли — его искания, его свободный интеллект.

Эта творческая система повлияла на современное советское кино, но не технологически, а принципиально. От «Девяти дней одного года» линия развития идет не к «физикам», не к «Улице Ньютона» и даже не к «Здравствуй, это я!» — это как раз внешний, формальный план ромовского открытия. Нет, линия идет — через «Обыкновенный фашизм» — к «Памяти» Г. Чухрая; к «Мертвому сезону» С. Кулиша; может быть — к первой ленте Г. Панфилова... К мучительному доискиванию с м ы с л а общественных и исторических событий, с м ы с л а усилий личности. Правота осмысленности — вот этическая и эстетическая программа М. Ромма, оказавшая на наше кино существенное влияние.

Рождение этой программы — в «Девяти днях одного года».

...Физики — вот среда, точно найденная М. Роммом для его Мыслящего Человека,— среда одновременно и надбытовая и совершенно реальная. Это та линия, по которой, согласно Ромму, реально соединяется в человеке полет фантазии и абсолютная, безусловная правда происходящего. Двадцатый век, «век ученых», дал Ромму ту тематическую сферу, где условность рационального оправдания человека представала как безусловная константа реальной жизни. Ромм строил такую художественную модель, в которой единство личности осуществлялось бы не символически, а реально, но реальные обстоятельства как раз предполагали бы в человеке целостный дух. Ромм знал твердо тот отправной пункт, от которого собирался идти. Человек для него был прежде всего воплощением высокого разума, воплощением сознания, в котором личное оправдывается социальным, а социальное выявляется как абсолютно разумное. «Мысль остановить нельзя!» — «Я не могу не думать!» — «Мне нужна твоя голова!»— вот лейтмотив фильма: блеск и энергия аналитического разума. Этим объясняются и его позиция и его стилистика. Безграничная вера в аналитизм, в разум, в социальное с о з н а н и е вытекает из всей творческой судьбы М. Ромма, из его художнической истории, из склада его личности.

Режиссер масштабного чутья, М. Ромм попадал своими лучшими картинами в самый центр общественного интереса. В 30-е годы он поставил два классических фильма о вожде партии и народных масс; на рубеже 60-х годов он обратился к предмету, который воспринимался как средоточие загадок интеллектуальной эры атома,— к работе физиков; в середине 60-х он создал ленту об этических корнях фашизма. М. Ромм не работал на периферии проблемы, а как раз в ее центре.

Но любопытно следующее обстоятельство: физики как тема явились в сознании М. Ромма в самый последний момент. Смысл фильма — не в физиках, а в том, что привело М. Ромма к физикам. Тридцать лет Михаил Ромм решал для себя вопрос о человеке. Он всю жизнь пробовал и испытывал варианты, возвращаясь каждый раз к одной неизменно отправной точке.

Его приковывало существование в духовной жизни «некоего единого целого, в котором растворяются отдельные личности». Молодым режиссером он снял «Пышку»; в мопассановском сюжете его занимало следующее обстоятельство: девять французов вынуждены жить не как девять личностей, а как одно девятиголовое существо*. Человек безостаточно отдан социальной действительности. Ромм верил в это всегда. «Тринадцать»— это фильм о том, как отбиваются от басмачей пограничники в пустыне; и все тринадцать — как единое существо. Ромму приходилось снимать картины на разном материале: он сравнительно легко менял тематику, но прочно держался своего внутреннего взгляда и стиля. Он везде искал «некое единое целое, в котором...».

Он сформировался в 30-е годы как режиссер четкого мыслительного почерка и ясной формы. Он никогда не был бытописателем, как Райзман. Он был философом, но философом очень конкретно мыслящим, очень чутким к практике. В человеческом характере он, как и Райзман, искал точку пересечения закономерностей, но не типологических, как Райзман, а идейно-мыслительных. Видя в человеке момент выявления социума, Ромм как кинематографист всю свою жизнь искал и снимал ситуации, в которых личность развернула бы это всецело созидающее и исчерпывающее ее социально-историческое содержание. Был в режиссерской судьбе Ромма звездный час, когда он снял наконец характер, конгениальный самой Истории, характер, в котором все было Историей и для которого История была всем,— когда он снял Щукина в роли Ленина. Более такого часа у Ромма не было. Он делал после войны фильмы про американцев в Америке и про американцев в Европе, про русских моряков XVIII века и про французских актеров периода Сопротивления, он продолжал энергично и неутомимо анализировать человека, сдирая с него заодно и кинобутафорию, пытаясь вскрыть в его характере линии исторических и общественных связей.

Он всегда чувствовал в личности власть социума, чувствовал, как всецело входит индивидуальное существование в лоно исторической закономерности.

В начале 60-х годов он искал для этого ощущения сюжет и стиль. Может быть, это будет фильм о художнике, смертельно больном, но продолжающем творить для людей (пример Скуйбина был близко)? Ромм не хотел более декорировать современные суда под корабли XVIII века, гримировать наши города под немецкие, наряжать наших артистов во французское платье. Так или приблизительно так записал драматург Л. Малюгин* слова Ромма, когда тот в 1960 году воззвал к сценаристам, прося дать ему сюжет, где новый герой реализовался бы как целостная личность на реальном, а не на условном материале. Сценарист, который дал Ромму то, что нужно, нашелся. Это был Д. Храбровицкий. Потрясенный успехами наших ученых, полетами спутников и славой физиков, он вынашивал мысль о сценарии, в котором советской интеллигенции было бы наконец воздано должное.

---

* См. «Советский экран», 1967, № 7 (беседа с М. И. Роммом).

* Л. Малюгин. Одержимость.— «Наука и жизнь», 1962, № 5.

Вот когда появились физики.

Ромм и Храбровицкий сели в машину и поехали по институтам. Они застыли перед легкомысленной афишей, в которой эти «алхимики XX века» объявляли набор в танцевальный кружок липси, они увидели, как на заседаниях ученого совета молодые очкарики беззвучно, под нервный стук мела, пикируются формулами на доске.

Ромм прекратил чтение лекций во ВГИКе: новая работа казалась ему отказом от всех прежних приемов и правил, в его глазах она больше походила на лихую прозу молодых писателей, чем на его собственные старые фильмы. Ромм все придумывал заново, он словно заново рождался на свет как художник.

В сущности, он и теперь продолжал верить в «некое единое целое, в котором растворяются отдельные личности». В отличие от Райзмана, он жаждал выявить в человеке не просто реакцию на обстоятельства, а целостное существование, если и связанное с обстоятельствами, то, во всяком случае, не менее сильное, чем они; но, в отличие от Параджанова, Ромм не мог бы вытерпеть никакой условности и сказочности — ему нужна была реальная среда, в которой его целостно мыслящий герой выявлялся бы адекватно себе.

Среда была найдена.

Выявилась и стилистика. Сторонник строгой логичности сценария, функциональной пригнанности каждого эпизода, Ромм решился рассечь сюжет на куски. Он выхватил девять дней из года. Его традиционный аналитизм, освобожденный от внешней сюжетной повествовательности, перерос в прямое раздумье.

Ромм нашел себе оператора среди ровесников своих героев. То был Герман Лавров, человек, одержимый юношеской идеей показать мир таким, каким его еще не видели. В Туркмении, куда Лавров отправился после ВГИКа, ему дали снимать ординарнейший детектив — «Десять шагов к востоку»— боевичок про шпиона, рассчитанный на детскую наивность. Лавров решил, что терять нечего; в рамках банального сюжета его камера неистовствовала: снятая через фильтры пустыня вставала дыбом, прыгала в глаза зрителю... В бедном детективе это было, разумеется, ни к чему, и поднялся шум в прессе; нашелся, однако, человек, который оценил темперамент молодого оператора,— то был Михаил Ромм. Он пригласил Лаврова снимать «Девять дней одного года». Лавровское буйство нырнуло в граненые чертоги ромมовского аналитизма, вошло в рамки, смирилось, но не умерло, а наполнило аналитизм острой тревогой.

Так создался пластический рисунок фильма: прямолинейная графичность современных интерьеров и машинерии, тяжесть свинцовых дверей, яркие квадраты стен, чернота коридоров, переплетение труб — замкнутый, черно-белый, опасный и отлаженный мир ультрасовременной научной индустрии, и даже крестьянская изба гусевского отца, снятая коротким фокусом, вбегает к нам в глаза на сверхскорости. Резкость, неуравновешенность, контрастность, чернота и свет, ясность монтажных переходов. Никаких наплывов, затемнений, шторок; прямой лобовой монтаж — монтаж мысли. Лица людей, лица мыслителей с ясно видными глазами возникают из черноты теней, резко приближенные к нам: перед нами крупный план чистого интеллекта, остальное — отброшено.

Отброшена музыка. Лишь производственные шумы иногда доносятся из черноты: звонок, удар разряда, сирена. И — тишина! Тишина, в которой, не прекращаясь, разносятся слова: идет знаменитый сквозной диалог, он отзывается даже в самых необязательных уголках сюжета: под звон свадебных бокалов физики пикируются на тему полетов в Галактику, и вот уже какой-то «высоколобый», схватив со стола бумажную салфетку, начинает высчитывать, сколько горючего надо, чтобы сто тысяч тонн прогнать на пятьсот световых лет. Шалости гениев. Ромм подбирает на эти эпизодические роли актеров из театра, созданного молодым поколением, из «Современника»,— мы видим нервную подвижность Никулина, холодно-ироническую улыбку Козакова, мефистофельские ухватки Евстигнеева; во всех концах фильма светятся разряды интеллектуальной энергии, создавая своеобразное по-

ле, в центре которого и действуют два крупных характера, два главных героя, два принципиальных оппонента.

Гусев и Куликов.

Чтобы придать личную остроту их спору, Ромм ставит между ними женщину.

Ее зовут Леля. Она была близка с Гусевым, но теперь решила выйти замуж за Куликова, и Куликов должен сказать об этом Гусеву. Первая треть фильма построена на колебаниях Куликова: Гусев только что выписался из клиники, и счастливый соперник не решается сообщить ему убийственную новость. Сюжет колеблется вместе с Куликовым, как весы: вы не знаете, что перетянет. Но в последний момент Леля решает все-таки остаться с Гусевым: ему, облученному, одержимому, одинокому, она нужна больше, чем блестящему и доброму Куликову.

В этих сценах много умственной драматической остроты; но в них мало любви, в них нет лиризма, нет и следов страсти. Ромм не знает, кого любит героиня*. Любви-страсти в этом треугольнике нет, потому что ее нет в этической и эстетической программе Ромма — ни в его позиции, ни в его стилистике.

И вот что интересно: это нам не мешает.

У Ромма отсутствие любви логично: мир низких обстоятельств, который мог бы помешать умственным страстям, отброшен; внутренний же мир людей, построенный на обаянии высокого интеллекта, собран воедино помимо любви — он в ней не нуждается. Инфернальная женщина, поставленная Роммом между героями,— не более чем символическая награда лучшему из них.

Кто же из них лучше?

Дмитрий Гусев.

Здесь мы подходим к главному пункту ромовской позиции.

Дмитрий Гусев лучше, чем Илья Куликов. Чем же он лучше?

Тем, что он одержимый. Тем, что безостаточно отдан своей идее, своему делу. Тем, что идет к реактору, и, облучась, ставит эксперимент, и смертельно больной ложится на рискованную операцию — только чтобы выиграть еще несколько месяцев и опять броситься к своим опытам, не жалея ни себя, ни других.

Смысл тут не только в прямом самопожертвовании ради науки. Куда более важна сама душевная организация Гусева, толкающая его на самопожертвование. Ромм понимал, что дело вовсе не в физике, и его герой, подобно Скуйбину, мог умирать за кинокамерой. Он мог бы вообще не умирать: сам факт облученности (и обреченности) Гусева, вообще говоря, несколько смущал Ромма — он чувствовал, что здесь что-то не то: Гусев как бы наперед получал перед своим оппонентом сюжетно-нравственный гандикап, а Ромм хотел верить, что его одержимый герой выиграл бы и без гандикапа. Поэтому гусевская лучевая болезнь Ромма смущала, но раз она оказалась сюжетно неизбежной, Ромм ее оставил. Он и еще в одном отношении чуть-чуть помог Гусеву извне — сценарно перебросив ему юмор. Ромм сделал так, что не иронический скептик Куликов, вышучивающий человечество, выступает главным носителем юмора, а монолитный Гусев, который ухитряется еще и упрекать в отсутствии юмора своего противника. И даже в финале, где плачущий Куликов прощается с умирающим Гусевым, за этим последним остается шутка: смешная записка во весь экран — не махнуть ли нам в «Арагви»?.. Эту манеру посмеиваться Ромм неспроста отнял у иронического скептика и передал фанатическому идеалисту — это он сделал, нимало не смущаясь и совершенно сознательно.

Понимал ли Ромм, каким должно быть по идее конечное, предельное, последовательное воплощение безостаточной одержимости? Понимал. Недаром он вынес в эпиграф фильма страшную сцену облучения старика физика, убившего себя ради опыта. Есть что-то жуткое в том, как бегут по мрачному коридору люди в серых халатах, в том, как трактует образ

---

* Игравшая Лелю артистка Т. Лаврова признавалась, что и она не знала, кого любит ее героиня; Т. Лаврова заполнила свою роль многозначительным молчанием, она пассивно подыграла двум блестящим партнерам и постаралась не испортить своим женским присутствием интеллектуально-стерильной атмосферы фильма. Она сделала то, что от нее требовалось: она не помешала диспуту.

старика ученого актер Н. Плотников. Слова слетают с его губ почти механически, он бесстрастно кончает расчеты, потом так же бесстрастно говорит Гусеву: брось-ка ты все это к чертовой матери, лови рыбу, собирай грибы... — в его заторможенной речи сквозит холод. Словно все вымерзло в этом лысом человеке и сам он давно уже превратился в продолжение своего циклотрона.

Ромм учитывал, конечно, этот фанатический вариант одержимости, когда выдвигал на смену погибшему фанатику своего Гусева. Но в том-то и дело, что Ромм хотел дать человеческий вариант одержимости. Вот почему он сценарно утеплил гусевскую одержимость юмором. И вот почему он отдал роль Гусева актеру, который обладает неповторимым обаянием.

Из всех актеров молодого поколения Алексей Баталов в ту пору едва ли не единственный мог справиться с этой задачей. Лицо Баталова примиряло волю и доброту, соединяло жестокость внутренней организации с мягкостью ее выражения — примиряло обаянием интеллигентности. Баталов оживил Гусева своей душевностью — мы должны были забыть, что Гусев жесток, что вокруг него люди страдают, что его мать умерла, не дождавшись от него привета, что отец ему этого не простил, что жена мучается оттого, что он ее не замечает,— все это искупалось тем внутренним светом, который излучали добрые баталовские глаза: фанатизм был загнан глубоко внутрь.

Оппонент Гусева был задуман как фигура вторичная. Он явился в сознании авторов после Гусева, как негативное отражение Гусева. В основе был Гусев. Куликов был нужен лишь как сюжетная функция и как рупор идей, противоположных идеям Гусева. По замыслу, он должен был сначала спорить с Гусевым, а затем уступить ему — сюжетно и идейно.

Но Ромм, как мы знаем, ставил эксперимент. В поединке героев он хотел быть объективным исследователем, который не нарушал бы правил игры и не помогал бы спорящим. Поэтому ни о каких традиционных антитезах (убежденный молодой человек против бездельника, работник против барчука, или: «идейный положительный» против «безыдейного отрицательного») не могло быть и речи — Ромм был слишком крупным художником для подобных вещей, к тому же он ведь строил гипотезу человека, он пускал на экран умных актеров и смотрел, что получится из их спора. Поэтому-то он и не хотел знать заранее, кого любит Леля*, и он так же честно не знал, во что выльется характер Куликова. Этот парень, вышучивающий человечество и обожающий изучать дураков, вызывал у Ромма слишком противоречивые ассоциации. С Пьером Безуховым («кротость и доброта»). И с тем парадоксально мыслящим физиком, который сострил: «наука — это способ удовлетворять свое любопытство за счет государства». С каким-то «веселым, сытым» мальчиком, сыном благополучных родителей. И... с Сергеем Эйзенштейном, которому ирония была нужна, чтобы отбиваться от ударов,— «он говорил одно, имел в виду другое, чувствовал третье, и нужно было привыкнуть к нему, чтобы понимать, что он имеет в виду, и не оказаться дураком...» Куликов мелькал в этих несоединимых уподоблениях: Ромм его ловил и не мог поймать. Сердце его было, конечно, отдано Гусеву, но он интуитивно чувствовал, что Куликов чем-то интересен сейчас, что здесь «что-то спрятано». Ромм мог бы, конечно, отдать эту роль хорошему профессионалу-артисту, и тот освоил бы, наверное, какой-нибудь уголок роли — сыграл бы «барчука», или «кротость», или «говорю одно — думаю другое». Сюжет бы состоялся. Пожалуй, и однозначная ромовская позиция была бы вполне защищена. Но Ромм чувствовал, что в этом случае за маской молодого кроткого скептика остался бы мир души, им не освоенный. И тогда он решил дать оппоненту Гусева свободу действий.

Здесь мы подходим к чрезвычайно важному пункту в позиции М. Ромма. Он верит в разум и интеллект. Но он верит и в то, что ин-

---

* «Я говорил актрисе: «Я сам не знаю, кого вы любите». Мне не хотелось отвечать на этот вопрос» (см.: М. Ромм. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, стр. 297).

теллект сам все «докажет» натуре*. Поэтому М. Ромм задумывает не задачу с ответом, а задачу без ответа, в которой Куликов получает возможность защищаться. Это желание ставить фильм-эксперимент по всем правилам объективной науки вполне соответствует рациональной позиции М. Ромма. Но с этого-то пункта его рационализм и начнет обнаруживать свою ограниченность. И именно в этом пункте будет взломан рационально-мыслительный стиль ленты. Здесь откроется просвет и в позиции и в стиле — просвет в бесконечность человеческого духа.

Каким образом это происходит? Проследим конкретно.

На роль Куликова взят Иннокентий Смоктуновский. И все отпадает мгновенно: Пьер Безухов и милый барчук, и — «мы уже не вспоминаем ни об Эйзенштейне, ни о язвительном физике».

И. Смоктуновский смешал все карты. Он не был актером в привычном смысле слова; его внешность не запоминалась, в его лице нельзя было найти ни одной острой, характерной черты, и его, популярнейшего из артистов, не всегда узнавали с первого взгляда. Он шутил: «Из моего невыразительного лица все можно сделать». Лицо его, мягкое, подвижное, податливое, легко поддавалось гриму и вписывалось в любой интерьер — но после первого же мимического движения в этом загримированном лице оживал сам Смоктуновский. Он обесцвечивал грим и обесценивал типажность. Он всюду играл себя. Он не перевоплощался ни в князя Мышкина, ни в интеллигента Фарбера, ни в принца Гамлета, ни в геолога Сабинина — он лишь являлся в этих обличьях. Играя принцев, князей и наших современников, он выявлял глубины своего собственного духовного состояния, которое и было его открытием. «Все мы, лучше или хуже, но играем где-то кусочки характера,— заметила И. Саввина.— Смоктуновский играет все. Он играет «все» и еще немного. И вот это «немного»... создает ощущение той незавершенности образа, что и есть самое драгоценное и непонятное в его творчестве»*.

«Еще немного» и было тем ферментом, который разложил монолитную позицию и четкий стиль М. Ромма.

Инокентий Смоктуновский — посланец другого стиля. Он подвижен, контактен, добродушно-открыт, он легко вступает в общение, но за этой гибкой контрастностью нельзя ни прощупать, ни разменять на внешние ценности неделимое ядро его души — этот личный остаток, это «еще немного». Он никогда не выигрывает у противника, потому что не собирается играть по навязанным ему правилам, он игнорирует самую логику борьбы, он из нее выскальзывает, он живет вне этой логики — помимо нее и вне ее. Иннокентий Смоктуновский как актер играет неистребимость остатка... н е и с ч е р п а е м о с т ь личности.

Между обезоруживающе добрым Мышкиным, с которого началась слава Смоктуновского, и печально раскланивающимся перед остряками Гамлетом, где Смоктуновский как бы поставил точку в цикле, точно посредине этого периода лежит роль Куликова, лучшая из «современных» работ артиста, оставшаяся чем-то вроде эмблемы «молодого интеллектуала 60-х годов». Смоктуновскому предложили роль «отрицательную»: барчук, скептик, пижон. Смоктуновский вселился в эту роль, и она преобразилась. Прежде всего в роли Куликова Смоктуновский ни в какой степени не почувствовал себя в положении человека виновного. В том, как он ругал человечество, сквозила горечь любви к человечеству; в том, как он острил над дураками, угадывалось искреннее сожаление умницы, бессильного стать глупей себя; в том, как он спорил с Гусевым, открывалось мудрое понимание боли самого Гусева. Да и не спорит с ним Куликов — Смоктуновский, он не знает тех правил игры, при которых один другого сводит на нет,— он просто, как нянька, как опытная мать, уговаривает Гусева, облегчая ему само-

* Наверное, это закон творчества: верить, что материал «докажет сам». Параджанов верил, что «цвет докажет», Райзман — что «типы докажут». Ромм верит, что «разум докажет»...

* И я  С а в в и н а. Гармония.— «Искусство кино», 1965, № 5, стр. 125.

му душу. А коммунизм, между прочим, должны строить добрые люди...

— Деловые! — бросает Гусев.

— Добрые и терпимые,— спокойно уговаривает Смоктуновский.

— У добрых все растаскают из-под рук,— логично припирает его к стенке Гусев.

— И еще раз добрые, и еще раз терпимые...

Смоктуновский не нажимает, не убеждает, не подает истин. Просто он не может иначе. Он так существует, а говорит — между прочим. Он спорит не с Баталовым. Он попадает в интеллектуальный мир ромовской картины, как человек с другой планеты, и начинает выигрывать совершенно неведомым здесь оружием.

Баталов должен. Смоктуновский свободен.

Баталов действительно побеждает по той логике, которая предложена режиссером.

Смоктуновский обессмысливает эту логику. Как наивное дитя, как слепой Самсон в храме филистимлян, он ставит под сомнение саму интеллектуальную гипотезу Ромма о природе человека. Ромм анализирует. Смоктуновский синтезирует. С точки зрения узко понятных «позиций» и «стиля» ленты, он делает относительной позицию Ромма и разрушает его стиль. С точки зрения глубины знания о человеке, он, напротив, углубляет позицию и обогащает стиль фильма. Актерская дуэль, устроенная Михаилом Роммом, делает его ленту одним из самых замечательных произведений нашего послевоенного кино. Этот фильм остается в нашей памяти, как фильм с двойным центром. Мы помним уже не дуэль оппонентов, а их союз; не «Гусев против Куликова», а «Гусев и Куликов», двойное светило; для нас Куликов и Гусев — целое, потому что тревога Куликова — это и тревога Гусева, только Куликов свою тревогу высказывает, а Гусев зажимает себя, чтобы не отвлекаться*. Это суждение, конечно, уже не имеет ни малейшего касательства к замыслу М. Ромма. Но оно точно выражает этический итог фильма: Баталов и Смоктуновский выявили две стороны одного состояния. Недаром актеры, споря по сюжету, чувствовали единство в главном. По свидетельству очевидцев, Баталов и Смоктуновский завидовали друг другу во время съемок. Каждый подозревал, что он предназначен как раз для той роли, которая досталась другому. Не потому ли, что они располагали как актеры, как сверстники и как личности, в сущности, одним и тем же оружием? Фильм этот задуман цельно: Куликов должен был драматургически подыгрывать Гусеву. Он и вышел целостным, но по-другому: оппоненты поменялись местами; всеми неповторимыми обертонами своей натуры Баталов подыграл Смоктуновскому, ядру его характера. Реальный смысл фильма оказался глубже последовательной ромовской гипотезы. Ромм хотел выявить в личности момент единства внутреннего сознания и реального потока жизни. Поток жизни, конечно, отфильтрован в фильме. Это цена эксперимента. Ромм вывел человека в очищенную интеллектуальную сферу. Но гармония состоялась — хотя два крупнейших актера все время косились из этой гармонии куда-то за скобки сюжета.

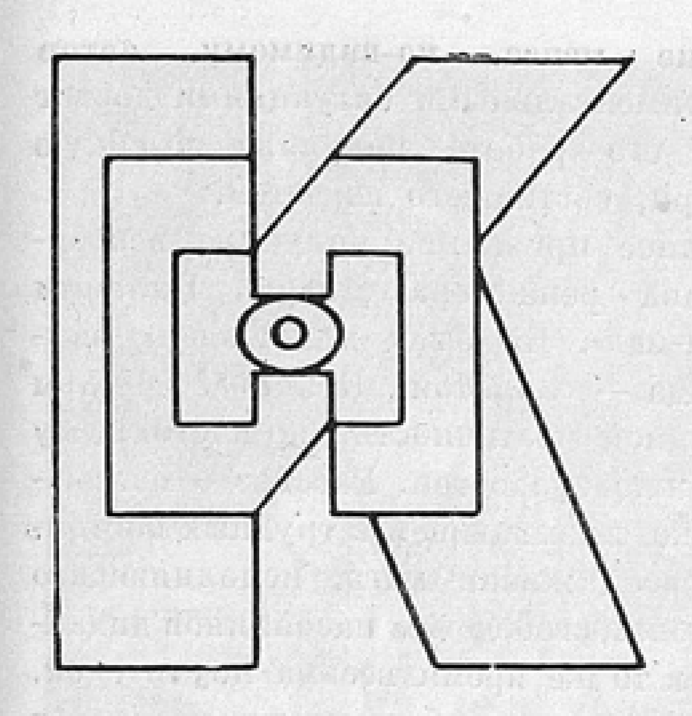
Ибо человек не исчерпывается широко понятой интеллигентностью точно так же, как не исчерпывается он ни социально-типологическими обстоятельствами, ни детски-наивной и «языческой» отрешенностью от обстоятельств.

●

Мы взяли только три звена в цепи исканий нашего кинематографа последнего десятилетия. В этой цепи гипотез одна позиция сменяет другую, одна стилистика отрицает другую, и каждая стремится исчерпать человека. Но общий итог состоит в том, что человеческая личность не исчерпывается.

Это и есть та главная ценность, которую несет всякое подлинное искусство.

* См.: И. Золотусский. Физики, XX век. В сб. «Навстречу будущему», вып. 2, М., 1965.



# За рубежом

# Десять дней в Испании

*К. Парамонова*

### 1. Хихон, детские фильмы

На берегу Бискайского залива, в небольшом, но оживленном городе Хихоне проходил VIII Международный фестиваль детских фильмов. Делегаций, как правило, на этом фестивале не бывает, есть только гости из Франции и стран Латинской Америки (преимущественно педагоги, исследователи и организаторы детского кино).

Из стран социалистического содружества только ГДР и Советский Союз до сих пор не были участниками этого фестиваля. Нынче на хихонском экране впервые, правда, вне конкурса, демонстрировалась советская картина «Последние каникулы». Но в состав международного жюри деятели кино из социалистических стран обычно приглашались: из Чехословакии (Дита Гайна, Вера Симкова-Пливова), Болгарии (Здравка Колева), Румынии (Елизабет Бостан).

Весьма примечательно, что большинство премий международного жюри, а также различных общественных организаций получают здесь фильмы социалистических стран. Среди премированных — полнометражные румынские картины «Найка», «Воспоминания молодости», «Молодость без старости», чехословацкие «Дедушка, Килиан и я», «Катя и мушкетеры», болгарские «Капитан» и «Рыцарь без доспехов», венгерский фильм «Чили-Чаламаг», польский «Лунные воры». Испанцы так и говорят: «Лучшие детские фильмы создаются на Востоке».

В фестивале этого года принимали участие США, Франция, Мексика, Голландия, Швеция, Канада, Бразилия, Италия, Аргентина, Япония, Австрия и социалистические страны — Болгария, Венгрия, Румыния, Чехословакия.

Жюри под председательством испанской писательницы Глории Фуэртес просмотрело 16 полнометражных и около 30 короткометражных фильмов. Было приятно убедиться, что к произведениям, принимавшим участие в конкурсе, жюри отнеслось требовательно, поддерживая фильмы, в которых проводились гуманные идеи — идеи мира, дружбы, социальной справедливости; фильмы, пронизанные юмором, веселые, жизнерадостные, проникнутые здоровой человеколюбивой моралью.

Чувство глубокого удовлетворения вызвало и то обстоятельство, что к фильмам для детей все относились как к произведениям большого и настоящего искусства, что требования кинематографической выразительности, яркости, своеобразия неизменно лежали в основе всех оценок. Многие фильмы провалились толь-

ко из-за своей ритмической вялости, плохого монтажа, композиционной несобранности. Еще более жестко относились члены жюри к дурной театральности в игре актеров, мизансценах.

Фестиваль в Хихоне в полном смысле этого слова — детский фестиваль. Помимо международного «взрослого» жюри здесь самостоятельно работает жюри детей. Имена школьников, входящих в его состав, заранее публикуются в специальных проспектах. Дети сидят в особых ложах и, как только зажигают свет, с самым серьезным видом перелистывают свои бумажки и делают записи — словом работают.

В этом году «детское» жюри присудило свою главную премию американскому фильму «80 шагов к Джонатану» режиссера Джерада Освельда. Этот фильм рассказывает о парне, который в поисках работы путешествует по стране на попутных машинах. Однажды, после катастрофы, случившейся по вине пьяного хозяина лимузина, юношу заподозрили в угоне машины. Полиция преследует его. Понимая, что обстоятельства складываются не в его пользу и он не сможет доказать свою невиновность, парень спасается бегством. После сложных перипетий он попадает в интернат, где живут слепые дети. Добрый и хороший юноша становится необходим этим несчастным. Да и он находит в этом маленьком замкнутом мирке, отдаленном от городского шума, свое настоящее счастье. Полиция все же арестовывает Джонатана, и только случайность помогает ему доказать свою невиновность. Ко всеобщему счастью, он возвращается в свой новый дом — интернат.

Фильму «80 шагов к Джонатану» нельзя отказать в доброте. И может быть, в том, что молодой человек современной Америки находит свое счастье только среди слепых детей, есть по-своему многозначительная метафора. Однако меня лично от этого фильма оттолкнула выхолощенность драматических ситуаций, стремление при помощи сентиментальных эффектов, откровенно сентиментальной развязки затушевать, ослабить правду о современной Америке, которая все же пробивается в фильме. Тем не менее, по-видимому, автор именно сентиментальными ситуациями достиг желаемого: его работа получила высокую оценку жюри, состоящего из детей.

Единодушное признание получила венгерская картина режиссера Дьёрдя Палашти «Чили-Чала-маг». Ей была присуждена высшая награда — «Золотой Пелайо». Фильм полон истинной поэтичности, по-настоящему талантлив, жизнерадостен. Рассказ о маленьком мальчике, вызывающем в трудных обстоятельствах своей жизни мага, исполняющего все его желания, свободен от назойливой дидактичности и в то же время весьма поучителен. Оказывается, твои ошибки никто не может исправить. Только самому надо искать в жизни правильные пути. Как ни фантазируй — надо учиться, надо доводить каждое дело до конца. Ну, а фантазировать... тоже надо. И хоть и повзрослел после трех веселых встреч старший брат, на смену ему с такими же фантазиями идет младший... «Чили-Чала-маг» представляет собою хороший образец жанра современной сказки.

Высшую премию за короткометражный фильм получили польские кинематографисты. Фильм режиссера Л. Маршалека «Рекс-защитник» рассказывает о собаке, которая не дала охотнику застрелить зайца, своего друга. Картина остроумна по сюжету и отличается высоким мастерством художника-мультипликатора.

Вторую по значению премию «Астурия», присуждаемую фильму, утверждающему идеи дружбы между людьми всего мира, получила итальянская лента «Один плюс один плюс один к приключениям» режиссера Пино Пассалаква. Действие происходит в Эфиопии, что само по себе уже представляет интерес, так как в детском кино — это первый рассказ о жизни этой страны. Герой фильма, двенадцатилетний мальчик Мебрату, пускается в дальнее странствие, чтобы помочь своим родителям купить трактор. В деревне долго обсуждалась эта серьезная проблема. Старики возражали против покупки трактора, говоря, что они всю жизнь привыкли работать руками и не к лицу нарушать законы дедов. Те, кто помоложе, говорили, что трактор купить нужно. Но



«Чили-Чала-маг» (Венгрия)

спор этот, в сущности, был беспочвенным, потому что все равно денег на покупку трактора не было. Поэтому повод, толкнувший маленького героя уйти из родной деревни, был серьезен и вовсе не походил на бесконечные побеги детей из дому, которых так много в других детских фильмах. Герою итальянской картины пришлось перенести много трудностей во время своего путешествия. И всегда в бедах ему помогала дружба. Какой-то дурной человек хитростью отнял у мальчика заработанные им деньги. Но его новые друзья — городские мальчишки — объединились и заставили этого человека вернуть украденное. В конце концов жизнь столкнула его с английским мальчиком, убежавшим от своих родителей, которые, как ему казалось, не понимали его (они не позволяли мальчику удить рыбу под скалами). Джеймс очень скоро понял, что все его горести гораздо менее значительны, чем беды Мебрату, и стал ему помогать. Словом, тема фильма — дружба. Многое в картине показано живо, интересно. Однако некоторые ситуации и эпизоды надуманы и, главное, завершается фильм фальшиво. Абсолютно все желания мальчика исполняются: в деревню к Мебрату приезжают богатые родители его нового друга Джеймса, появляется долгожданный трактор, и даже верный друг мальчика — собака, пропавшая во время путешествия, неизвестно каким способом к финалу оказывается в деревне. Такой «хэппи-энд» в самом его примитивном виде снимает впечатление от этого во многом привлекательного рассказа.

Идея социального умиротворения, этакая благостность мировосприятия присутствовала во многих фильмах. Порою эта тенденция

достигала крайней степени. Нет классовых различий — есть просто дети, есть детство, которое уравнивает всех. Важно только, чтобы дети были добрыми и дружили.

Эта ложная идея, к сожалению, весьма распространена в западном детском кинематографе. Она нужна тем художникам, кто не заинтересован в познании детьми подлинной жизни. Идиллическая сказка о современности отрывает киноискусство для детей от реальной почвы, переводит его на рельсы буржуазной идеологии.

Примером может служить мексиканский фильм «Большие приключения» режиссера Роберто Родригеса, герои которого — сын бедной вдовы рыбака и мальчик из аристократической семьи — убежали из церкви и заблудились в большом городе. Мальчики из богатой и бедной семей попадают в одинаковые по сложности и трудности ситуации. Обеспокоенные родители начинают поиски. Бедная одинокая женщина тихо плачет, боясь за своего единственного сына, а богатые родители по радио и через газету сообщают о высокой награде, которую они дадут тому, кто укажет, где находится их беглец. Желая подчеркнуть идею справедливости современного общества, авторы вводят образ доброго полицейского, который объясняет богачу, что не все покупается на деньги и что ему, мол, как представителю власти одинаково дорог и их сын и сын бедной вдовы. И поэтому, хотя в фильме много увлекательных приключенческих ситуаций, много интересных наблюдений над детской психологией, в целом фильм раздражает своей откровенно буржуазной направленностью, стиранием граней между классами. И, в конечном итоге, из-за фальшивости основной социальной направленности, вступающей в очевидные противоречия с действительностью, теряет и художественную ценность.

На фестивале было представлено много сказок. Пожалуй, слишком много по сравнению с фильмами на современные темы. Французский фильм «Волшебная басня» Жоржа де ла Грандьера и Атилы Дарган был отмечен премией города Хихон как наиболее удачное из произведений этого жанра. К тому же он явился образцом содружества кинематографий разных стран (в создании этой картины принимали участие болгарские и венгерские кинематографисты).

«Волшебная басня» — действительно остроумная экранизация популярных басен Лафонтена, каждая из которых использована для того, чтобы высмеять не пороки вообще, а недостатки, существующие в современной жизни. Одна из лучших новелл этого фильма «Стрекоза и муравей», высмеивающая хиппи, создана венгерскими художниками.

Другая французская картина, полнометражная мультипликационная сказка «Волшебная лампа Аладдина» известнейшего мультипликатора Жана Имажа, оказалась неудачной. Снятая в цвете, хорошо сделанная технически, с точки зрения художественной она эклектична и несовершенна. Неудачна в ней музыка: современные шлягеры разрушили сказочную поэтику. Вызвали нарекания и некоторые персонажи, нарисованные излишне грубо, карикатурно. Фильм к тому же чрезмерно длинен, и смотреть его в течение двух часов просто утомительно.

Несколько премий получил японский мультипликационный фильм «Кот в сапогах», показанный ранее на VI Московском фестивале. Увлекательно разработанный сюжет, высокая мультипликационная техника вызывают глубокое уважение.

Второй мультфильм, представленный Японией,— «Лисица с девятью хвостами» режиссера Симиша Яги — менее удачен. Может быть, легенда, положенная в основу этой картины, хорошо известна в Японии, но для иностранного зрителя непостижимы все сложные сюжетные переходы, таинственные превращения. Запоминается только высокая культура цветовых решений, выразительность рисованных персонажей.

Следует отметить, что резко бросалось в глаза тематическое, жанровое однообразие показанных на фестивале картин. Досадно также, что фильмы о современности сплошь да рядом уходят от серьезных проблем сегодняшнего дня в сторону внешне занимательных, но порою надуманных, чисто развлекательных




«Мальчик по имени Чарли Браун» (США)

приключений, уходят от искусства к ремеслу. Профессиональные недостатки связаны прежде всего с тенденциозным отбором жизненного материала, несовершенством монтажа, буржуазной ограниченностью авторов таких фильмов.

В отличие от «взрослого» кино в детском кинематографе допускается демонстрация лучших картин на нескольких смотрах. Если учесть к тому же, что на каждом фестивале устраиваются дискуссии по принципиальным вопросам развития детского кино, то можно предполагать, что художники, создающие фильмы для детей, должны быть хорошо осведомлены о современном состоянии детской кинематографии. Это и позволяет, казалось бы, ожидать от режиссеров обязательного соизмерения своего творческого замысла с тем, что уже было сделано в экранном искусстве для детей.

Однако несмотря на то, что для прогрессивных кинематографистов характерен взгляд на детское кино как на подлинное, большое искусство, многие режиссеры все еще ощущают недоверие к серьезному жизненному материалу, редко касаются в своих картинах подлинно жизненных конфликтов и ради ложной занимательности расцвечивают фильмы всякого рода вставными эпизодами, не имеющими отношения к основному содержанию. Во всем этом, несомненно, сказывается давление буржуазной идеологии на многих режиссеров и сценаристов, работающих в детском кино на Западе.

Недостатки этого рода присущи даже некоторым хорошим фильмам.

В аргентинском фильме «Слон цвета мечты» режиссера Дерлиса М. Бекальи мальчик спасает людей, потерпевших авиационную катастрофу. Ночью он бежит через сельву, чтобы позвать на помощь жителей ближайшей деревни. Вокруг подвига двенадцатилетнего мальчика возникает шумиха. Его вызывают в город для

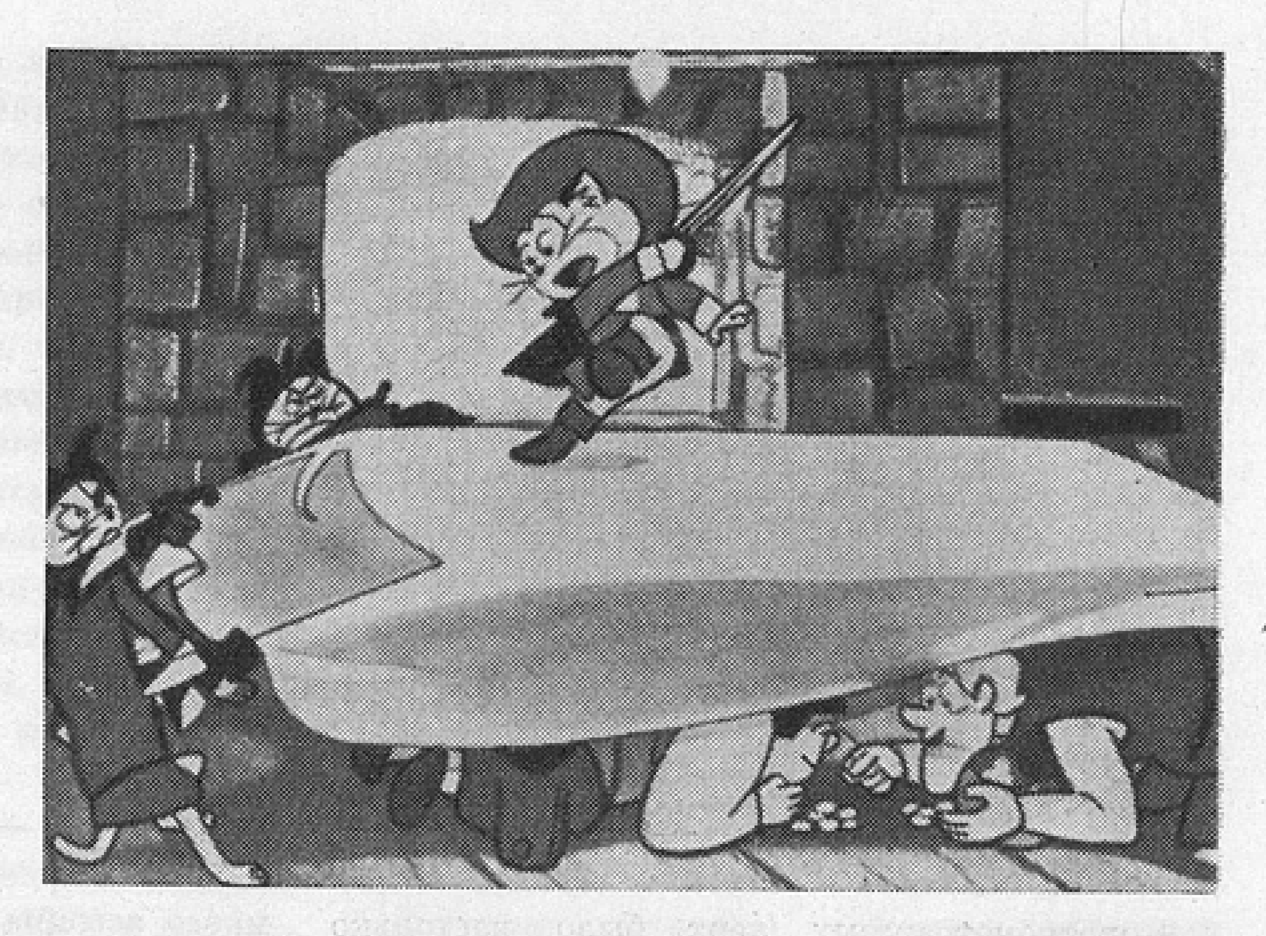
вручения награды. Его провожают на станцию с оркестром, устраивают о нем телевизионную передачу. Все это показано по-настоящему интересно, с юмором. Очень хороша речь маленького Хесуса, который на вопрос о том, как он совершил этот подвиг, повторяет только: «Я бежал, бежал, бежал...» А когда его спрашивают, не боялся ли он диких зверей, он с удивлением отвечает: «Чего же их бояться! Они ведь все — друзья».

Образ мальчика из глухого селения, смелого, честного, не понимающего даже, почему вокруг его поступка, столь для него естественного, возникло столько шума, очень выразителен, особенно в первых частях фильма. Интересно развивается сюжет картины и далее. В столице Хесус становится свидетелем трагического события: в цирке пристреливают заболевшую слониху. Мальчику кажется, что такая же судьба постигнет и ее маленького слоненка. Оставив в конверте полученную им награду, он ночью потихоньку уводит слоненка из цирка. И тут-то, на наш взгляд, мальчик совершает свой настоящий подвиг. С большой изобретательностью, с невероятным упорством он проводит слоненка через город и джунгли. Его преследуют на вертолете, и, конечно же, он оказывается слабее вооруженных высокой техникой взрослых людей. Слоненка у него отбирают. Для маленького героя это большое и настоящее горе. Поступок Хесуса вызывает у маленьких зрителей самые благородные чувства — ведь это рассказ о защите слабого, о смелости, о доброте. Но художественную ценность картины снижают ненужные вставные эстрадные номера, чужеродные ситуации: эксцентрический эпизод с тремя девочками-близнецами, поющими модные песенки, безвкусно снятая история любви девушки к телевизионному режиссеру.

Не порадовала на этом фестивале шведская картина «Мари и Фредерик», изобилующая штампами. Девочка разбивает вазу и из-за этого убегает из дома. Она встречается с мальчиком, который приводит ее к своему доброму и смешному дяде Урбану, выращивающему овощи и цветы. Здесь господствует тихое благополучие. Оно властвует в этой картине над всем. Здесь никто ни о чем не беспокоится. Пропавшую девочку не ищут: все как-то неестественно отдалено от настоящей жизни. В конце фильма за девочкой в шикарном автомобиле приезжают родители и увозят ее. Никаких волнений, никаких эмоций, все тихо и спокойно. И одна только мысль возникает после просмотра фильма: видимо, для того чтобы детям стало интереснее жить, им и впрямь стоит устраивать побеги из своих сытых и благополучных домов. Что ж! Может быть, эта мысль и имеет определенный смысл для тех, кто обречен жить в условиях буржуазного Запада. Только выражена эта мысль в фильме слишком уж наивно и примитивно.

Пожалуй, тщательнее, чем многие страны, подготовились к фестивалю в Хихоне Соединенные Штаты Америки. Кроме упомянутой выше картины «80 шагов к Джонатану» американцы представили еще две полнометражные картины. Одна из них — «Мальчик по имени Чарли Браун» Билла Мелендеса — серьезное произведение, хотя и страдающее существенными недостатками. Оно растянуто, фрагментарно, в нем много эпизодов, затрудняющих восприятие. Во время просмотра дети шумели: им было скучно. А между тем эта картина задумана интересно и больше, чем многие другие, уходит своими корнями в подлинные явления жизни. Фильм сделан средствами рисованной мультипликации. Герой его, Чарли Браун — обобщённый образ среднего американского мальчика-неудачника. Основная цель, к которой с детства стремится герой,— пробиться в жизни. Чтобы тебе жилось лучше среди людей — нужна слава. Слава! О ней думают с детства. Нужно стать популярным. А герой — самый обыкновенный мальчик, да еще неудачник. У всех его товарищей змеи взлетают высоко в небо, а его змей плюхается на землю. И каждый, кто может заставить свое творение взметнуться ввысь, кажется ему гением. Ни в чем не везет Чарли Брауну. Когда он начинает играть в бейсбол (это великолепно сделано в мультипликации), он пропускает мяч, и команда проигрывает. Иронический голос автора вещает, что этот год должен быть

«Кот в сапогах» (Япония)



Большим годом. А вот Чарли Браун — вечный неудачник. Но еще не все потеряно. Чарли кажется, что прославиться можно с помощью телевидения. Он должен стать победителем на телевидении. И маленький герой едет в город, чтобы участвовать в конкурсе. Жизнь трудна — он это знает. Поэтому он идет на консультацию к девочке в пункт, носящий название «Психиатрическая помощь». Девочка внушает ему веру в свои силы. Начинается конкурс, мальчишка угадывает необходимые слова одно за другим. Выходят из строя его соперники. И вот уже победа не за горами. Остается только один мальчик, которого ему надо победить. Наконец Чарли в центре внимания. Девочка, которая ему нравится, смеявшаяся до этого над ним, обращает теперь на него внимание и заявляет, что если Чарли победит в конкурсе, он возвысится в ее глазах. Точно, с тонкой иронией вскрывают авторы пружину существующих в стране человеческих отношений. Но... конкурс проигран, последнее слово не угадано. Снова Чарли никому не нужен, не интересен. Его мир разрушен. Звучит песенка: «все мы немножко Чарли». И для того чтобы жить, «надо стремиться к цели и надо улыбаться»...

В фильме много интересных наблюдений, художественных находок, но нет в нем одного и самого главного — органичности. Часто в сюжет врываются инородные эпизоды: то рассказ о собаке, которая видит «космический сон», то новелла о друге, испугавшемся, что Чарли потерял его плащ. Все это смонтировано без ощущения пропорций, без чувства ритма. Поразительно, как многословен фильм, как авторы недооценивают высокую мультипликационную технику, выразительные рисунки, чисто изобразительные находки. Слова, слова, без конца слова. Говорят автор-диктор, герои. Воспроизведен внутренний голос Чарли. Бесконечны поучения его друга. И этот словесный поток разрушает художественный строй интересно задуманного произведения, в котором так остроумно высмеиваются многие черты американского образа жизни.

Третий американский фильм, также полнометражный, посвящен животному миру Аляски. Он называется «Дикие звери». В нем интересно рассказано о том, как приручают волков, даются сведения о рыбах и т. п. Но смысл фильма далеко не безобиден: в нем проповедуется исподволь жестокая мысль о том, что выживает тот, кто сильнее. По форме он также несовершенен. Он композиционно неслажен. Игровые элементы не всегда сочетаются с документальными. Справедливо, что этот фильм прошел на экранах Хихона незаметно.



«Мари и Фредерик» (Швеция)

Короткометражных лент было настолько много, что о них невозможно писать подробно. Одно можно сказать, что сильнейшие мультипликации представили венгерские, польские, чехословацкие и болгарские кинематографисты. Высоко были оценены мультфильмы «История старого пса» (Чехословакия), «Кундалек» (Польша) и многие другие.

Вызвала интерес голландская короткометражка «Токката» — о мальчике, в поисках убежавшей кошки попавшем в храм. По пустой церкви бегает маленькая дочка уборщицы. Органист играет токкату Баха. Идут какие-то ремонтные работы. Мальчик никак не может поймать кошку. Он лезет на крышу, на хоры — все тщетно. Смеются рабочие. Но он упорно продолжает поиски. Играет органист. Игра его — и труд и творчество. Пролетающий над храмом самолет перекрывает звуки органа, возникает колокольный звон и тоже перекрывает голос органа, и наконец, врывается шум пылесоса. Но два человека упорно и серьезно добиваются своего: мальчик, поймавший наконец кошку, и органист, победивший все шумы токкатой Баха. «Токката» сделана поистине кинематографичными средствами. В ней нет никакой дидактики. В ее полифоническом построении жизненные наблюдения перемежаются с показом процесса прекрасного и вдохновенного труда. Фильм вызвал у юных зрителей много ассоциаций, но стилистика его требует более взрослой аудитории, чем восьми-десятилетние дети.

## 2. Ложь и правда «взрослых» фильмов

Когда мы вернулись в Мадрид после Хихонского фестиваля, глава прокатной фирмы «Униэспанья» Фернандо Бланко предложил нам посмотреть «взрослые» испанские фильмы. Программа была большой — около двадцати фильмов. Но мы оставались в Мадриде только три дня и успели посмотреть всего лишь девять полнометражных художественных лент.

По нашей просьбе для нас отобрали фильмы наиболее известных испанских режиссеров и такие картины, которые пользовались наибольшей популярностью у зрителей в этом году.

Картина Хуана Антонио Бардема «Последний день войны», снятая совместно с итальянцами и американцами, откровенно тенденциозна. Действие происходит в Австрии и сосредоточено вокруг спасения немецкого ученого-атомщика. Эсэсовские фанатики, обвиняя ученого в том, что из-за него проиграна война, ибо он умышленно не завершил свою работу, охотятся за ним, чтобы его уничтожить. Но отряд американских солдат и офицеров специально остается на австрийской земле, чтобы спасти ученого. Вся эта нехитрая история рассказана явно только с одной целью: чтобы внушить

зрителям мысль о «гуманизме американской армии», о том, что только американцы спасали от фашизма людей науки, духовные ценности. «Забыв» о том, какую роль в освобождении Австрии сыграли советские войска, Бардем и его коллеги встали на путь прямой фальсификации истории. Естественно, что подобная концепция не позволила ему создать яркие, запоминающиеся образы. Мы помним фильм Бардема «Добро пожаловать, мистер Маршалл!» (сделанный совместно с Берлангой в 1951 году), мы помним его «Главную улицу» и «Смерть велосипедиста». Тем досаднее было видеть безликих героев новой его картины, сделанной по незамысловатым американским рецептам.

Друг и соратник Бардема — Луис Гарсиа Берланга снял «черную» комедию «Да здравствуют жених и невеста!». Действие происходит в условном курортном городе, забитом как на подбор красивыми девушками. Сюда на свадьбу к сыну приезжает старуха мать. Накануне свадьбы, оставленная без присмотра, старуха тонет в ванне. Родственники стремятся это скрыть, иначе в течение шести месяцев свадьба невозможна. Они уговаривают жениха считать, что мать только заснула, и потихоньку сбрасывают труп ее в море. Но в самый разгар свадебной церемонии труп находится. Вокруг этой, мягко выражаясь, безвкусной ситуации развернуто основное действие фильма.

Мне кажется, что не свободен от безвкусицы и непомерно усложненный фильм Суареса «АООМ». Это рассказ о том, как знаменитый художник пожелал сделать эксперимент: он удалился на остров, чтобы силой воли заставить «выйти» свой дух из тела. В это время его любовница в сопровождении каких-то чудаковатых людей (странного англичанина, эксцентричных влюбленных и немого слуги) ищет своего пропавшего друга. На берегу моря происходят удивительные события, заканчивающиеся убийством незнакомой героям девушки и «переселением» духа художника в ее тело. Ни в одном эпизоде нет ни малейшего намека на какую-либо жизненную реальность, картина откровенно «играет» в мистику и рассчитана только на то, чтобы вызвать в зрительном зале «шоковые» эмоции. Никакой профессионализм не мог ее спасти. Можно, конечно, обмануть или удивить зрителя некой многозначительной странностью образов и ситуаций, но как этого мало для создания подлинного произведения киноискусства!

Сходные размышления вызывает фильм Карлоса Сауры «Нора́» с участием Джералдин Чаплин. «Нора́» — это история молодой супружеской пары со странными психологическими аномалиями, которые приводят семью к полному разрушению. Юная жена то ли в бреду, то ли в воображении спасается от реальной жизни воспоминаниями о своих детских годах. Ночами она спускается в подвал, куда свалена старая мебель, и лишь там чувствует себя счастливой. Временами она разговаривает с вызванным ее воображением отцом, жалуется на жизнь, признается, что хочет учиться. Она разыскивает школьные учебники, вспоминает гимназического друга Роберто. Наблюдавший за ней муж постепенно начинает ей подыгрывать. В конце концов эта вторая, разыгранная ими искусственная жизнь становится их единственной истинной реальностью. Они играют во все, чего недостает им в жизни, даже в рождение дочки. А потом они разыгрывают ее убийство. Но долго так продолжаться не может, и, в конце концов, героиня, не выдержав этой игры, убивает собственного мужа. Главная мысль фильма до конца не ясна. Но идея о том, что жизнь, основанная на фальши, на иллюзии, терпит крах, более или менее очевидна. Очевидна и неудовлетворенность героев жизнью. Может быть, поэтому часть зрителей Сауры и задумается о том, что же заставляет людей уходить от реальности в мир иллюзии. Но вся эта фантасмагория чувств, все эти болезненные психологические «изыски» сами так далеки от жизни, так надуманны, вымучены, что не вызывают ничего, кроме утомления и скуки. А между тем собственно профессиональный уровень фильма высок. Картина прекрасно снята, хорошо играют актеры, чувствуется крепкая рука режиссера. Но как далек Карлос Саура от истинной жизни, как оградил он себя от социальных проблем современности и как непоправимо обеднил этим свое искусство.

Самым большим успехом у испанцев пользовался в 1969—1970 годах фильм «Резиденция» режиссера Н. И. Serradora. Это рассказ о жизни интерната, в который привозят девочек дурного поведения, искалеченных жизнью, лишенных родителей. Строгая директриса стремится полностью подчинить своему влиянию молодых девиц, превратить их в послушные механизмы. Быт интерната страшен. «Резиденция» — серьезное реалистическое повествование о подавлении свободы духа, о нравственном уродстве, к которому приводит подобное «воспитание». Однако и в этой, на первый взгляд, серьезной картине не обошлось без патологических ситуаций. Главной сюжетной основой становится странная история сына директрисы, который убивает одну за другой интернатских воспитанниц. К концу сюжета выясняется, что делает он это под влиянием материнских наставлений о том, что только девушка, похожая на мать, будет его достойна. Из различных частей убитых девочек он и составляет такую женщину. Насилие порождает насилие, и в конце концов погибает сама директриса. Жизнь ее, посвященная уничтожению человека, в сущности, с самого начала была бесплодной и обреченной. Мысль по-своему не лишенная резона, но патологичность ситуаций, на которых строится система доказательств, на тысячи километров отдаляет фильм от реализма. В «Резиденции» странно переплетаются реалистические детали в раскрытии образов с убогими ухищрениями, вызванными неверием авторов в зрителя, в его интерес к серьезным размышлениям о жизни.

Среди показанных нам картин были две, вызвавшие противоречивые чувства, но и убедившие в том, что в испанском кино есть художники, чьи имена еще неизвестны, но в чьем творчестве пробиваются большие жизненные темы. Одна из этих лент — «Лес», работа режиссера Педро Олеа. Речь в его фильме идет о случае, действительно имевшем место в одном из испанских селений. Жил человек продажей нехитрой галантереи, бродил из города в город, из деревни в деревню, был проводником в горах и нередко убивал тех, кого брался сопровождать. И этот случай тоже мог оказаться интересным лишь специалистам по психиатрии, если бы Олеа вольно или невольно не затронул тему, мимо которой нельзя пройти равнодушно, тему, имеющую бесспорно социальное значение. В фильме показано, как тихо и мирно живущие люди восстают против насилия. Пастор, который поддерживал мечту людей о блаженной жизни у моря и благословлял их, не подозревая, что посылает на смерть, в финале берет в руки оружие и поднимает всю деревню, чтобы поймать убийцу. Несмотря на присутствие в фильме патологического мотива, он пронизан поэтому протестом против насилия.

В прологе фильма умирает юноша. Эта противоестественная смерть — горе не только для близких. Его оплакивает вся деревня. Воспоминания убийцы Бенито о тяжких впечатлениях детства объясняют, как он сделался убийцей. Поразительна игра исполнителя роли Бенито — актера Хосе Луиса Лопеса Васкеса. Васкес — один из популярнейших артистов Испании, он снимался в самых различных ролях, но всегда оставался верен испанскому национальному характеру. Таких актеров в Испании много. И это очень ценно, так как позволяет говорить о существовании национальной актерской школы.

Второй фильм, показавшийся нам интересным, — «Добро пожаловать в чистое небо» режиссера Хорхе Грау. В основе картины — документальный материал из жизни современного города. Репортаж, снятый авторами, связан с посетителями ночного клуба. Люди бездумно проводят в этом клубе время, причем многие не подозревают, что это не просто клуб, а тайный публичный дом. Они и не пытаются размышлять о том, что их окружает. Поэтому-то они так теряются, когда выясняется правда и их начинают допрашивать. Некоторые из них — адвокат, священник, психиатр и какой-то одинокий мужчина — дают в процессе допроса ответы, представляющие социальный интерес. В то же время многие мужчины утверждают, что в «клубе» они находят недостающий им уют и домашнюю теплоту. Мнение некоторых сходится на том, что «клубные девушки» — грешницы и сделало

их такими общество. Финал фильма — смерть героини, «работающей» в этом доме, — невольно сопоставляется с первой, репортажной половиной. Сколько бы здесь ни философствовали, как бы говорит своим фильмом автор, проституция — социальное уродство, с которым нельзя мириться. Таков единственно возможный ответ на все вопросы, связанные с этим явлением, в какой бы форме они ни ставились. Жаль только, что Хорхе Грау не сумел остаться в пределах документальной стилистики: начав с репортажа, социального документа, он скатился к тривиальной мелодраме, хотя позиция его в начале фильма обещала более эффективный результат.

Из других картин наше внимание привлек фильм режиссера Хосе М. Форке «Монумент». Героиня этой картины — красавица, жена провинциального журналиста, прозванная «монументом» за свою недоступность. Так бы и прожила она спокойно всю жизнь, приготавливая пирожные и торты по заказам провинциальной знати, если бы город не взбудоражило событие: титулованный владелец дворца, в котором расположено казино, дающее городу основной доход, решил продать свое поместье. Взволнованные горожане умоляют героиню пойти к маркизу на чашку кофе и уговорить не продавать дворец. Во время свидания маркиз умирает, а те, кто убеждал женщину совершить ради общества безнравственный поступок, первыми отворачиваются от нее. Ситуация, во многом близкая мопассановской «Пышке», разрешается изобретательной местью «монумента» и отъездом ее из города. В ее жестоком «бунте» — вызов мещанству и обывательщине, царящим в обществе, хотя остроту и радикализм критики, содержащейся в картине, не приходится переоценивать: принципиально нового в этой картине нет ничего.

Современная испанская кинопродукция в большинстве своем состоит из фильмов коммерческих. Достаточно познакомиться с десятком аннотаций, чтобы понять, какую цель преследуют создатели этих лент. Приведу несколько примеров.

«Почему тебя обманывает твой муж?» (режиссер Мануэль Суммерс). Во время свадебной церемонии жених лихорадочно соображает, правильно ли он выбрал спутницу жизни. Воображение рисует ему других женщин: одна стройна и красива, но слишком занята своей красотой, другая излишне интеллектуальна и мечтает о хиппи, третья ревнива и т. д. Но церемония окончена — он женат.

«Королева ночи» Хайме де Арминьяка. В неизвестном государстве победила революция. Наследница престола, спасая жизнь, приезжает в Испанию. Отделавшись от свиты, она познает счастье свободы. Но карманные деньги приходят к концу, и принцессе, влюбленной в нищего студента, приходится зарабатывать на жизнь. Революция в стране подавлена, трон ждет ее, ей следует вернуться и стать королевой. Что она выберет?

Подобных пустых постановок среди ста двадцати пяти ежегодно производимых в Испании фильмов довольно много.

Но в недрах испанского кино рождается и новая кинематография. Она возникает как реакция на духовную нищету официального искусства, на пустопорожность заполнивших экран картин, хотя пути борьбы с буржуазной пошлостью и не могут быть признаны эффективными.

Мы видели фильм молодого режиссера Рикардо Франко «Поражение под Энуэлем». В беседе с нами постановщик «Поражения под Энуэлем» сказал, что фильм направлен против государства, подавляющего свободу личности, и поэтому испанцам понятен его основной смысл. Однако, я думаю, этот, как его называют в Испании, экспериментальный фильм в силу своей усложненности вряд ли будет понят испанским зрителем. Несомненно, если бы художники, выступающие против легковесного искусства, ищущие новых и злободневных тем, боролись за развитие испанского кино на путях реализма, они смогли бы достичь гораздо более значительных художественных успехов.

Известна декларация прогрессивной группы «Альтернативное кино»: «Наша группа поставила целью создать кинематографию, свободную от каких-либо связей с официальным режимом; наше кино рождается в ответ на требования

классовой борьбы как еще одно эффективное средство, обладающее огромными потенциальными возможностями в эмоциональном и идеологическом плане. Кино служит нам средством ведения политической работы... Разумеется, цель «Альтернативного кино» не только в том, чтобы разоблачать лживую информацию и рассказывать правду о событиях в Испании. Мы ставим перед собой задачу посредством новой формы пропаганды вскрывать противоречия внутри франкистского режима и содействовать развитию борьбы рабочего класса против франкизма и империализма»*.

К сожалению, нам не удалось увидеть фильмов этой группы, как и фильмов большой художественной ценности, дающих реальное представление о жизни народа сегодняшней Испании. Поэтому единственный вывод, который напрашивается после просмотра девяти фильмов, — оторванность современного испанского искусства от серьезных проблем жизни народа. Может быть, вывод этот поспешен и в «подпольном» кино существуют настоящие реалистические произведения. Однако мы их не увидели...

Когда мы беседовали с испанцами об их киноискусстве, нас поразило, с какой любовью и теплотой говорят они о фильмах легкого жанра. Нам известны некоторые картины такого рода — с участием певца Рафаэля, актрисы Сары Монтьель и некоторых других. Что же, вероятно, некоторые из этих фильмов имеют право на существование. Но искусство кино — глашатай идей нашего века. Без современных проблем оно не может стать властителем дум. В этой связи хочется привести слова Гарсиа Лорки о театре, сказанные им в 1935 году: «... Мне приходится слышать о кризисе театра, и мне всегда представляется, что зло — не в том, что мы видим собственными глазами на сцене, а что корень зла — где-то гораздо глубже, в самих условиях существования нашего театра. Пока наша драматургия и актеры находятся во власти чисто коммерческих предприятий... не опирающихся ни на какой критерий в искусстве и ставящих театр в зависимость от игры случайных интересов, драматурги, актеры и весь театр будет все глубже увязать в трясине, без надежды выбраться на свет божий».

Гарсиа Лорка говорил в этой же речи перед спектаклем «Иерма» о том, что тех, «кто будет бороться за достоинство театра, время вознаградит сторицей за эту борьбу».

Эти слова можно отнести и к кинематографу Испании, умевшему в свое время создавать шедевры мирового кино.

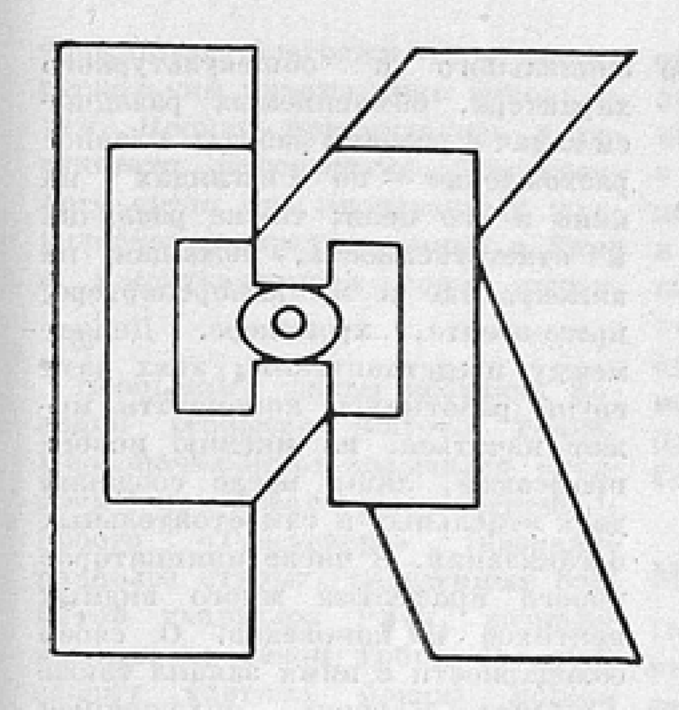
●

Мы уезжали из Испании утром воскресного дня. На улицах Мадрида было пустынно. Непривычно мало было людей и машин. Зато полицейских — огромное количество. Они располагались группами у перекрестков, прохаживались по переулкам, стояли на виадуках; они сидели в специальных автобусах, машинах или на мотоциклах: оставалось несколько часов до приезда в Мадрид президента Никсона. Полиции было чего опасаться. Известно, как прошел этот вынужденно краткий визит. Загнанное вглубь возмущение народа против американских военных баз, против договора с США все чаще вырывается наружу. И тогда, когда весь мир протестовал против готовившейся расправы над баскскими патриотами, в самой стране басков бастовали 80 тысяч рабочих, а в Мадриде в защиту осужденных выступили 20 тысяч студентов столичного университета.

Испанию нельзя понять, пробыв в ней так мало. Но ощущение сложности, противоречивости всего, что видишь и чувствуешь здесь, не покидает тебя ни на минуту.

В Испании мы встретили не только радушие испанцев, живших в Советском Союзе, не только любезность и дружелюбие писательницы Глории Фуэртес — председателя жюри детского фестиваля, умного, обаятельного человека. Не только были покорены гостеприимством Фернандо Бланко в Мадриде. Встретили мы и отчужденность, и любезную холодность, и неприятное любопытство, даже непонятное удивление — «приехали вот!» Нет, все не просто в Испании...

* «За рубежом», 1970, 11—17 сентября.



# Отовсюду

## Болгария

Режиссер Гриша Островский («Отклонение», «Мужья в командировке», «Пятеро с «Моби Дика»), снимавший все картины вместе с Тодором Стояновым, дебютирует самостоятельной постановкой «Герловская история». Фильм расскажет о днях установления народной власти в Болгарии. «В сценарии Атанаса Славова,— рассказывает режиссер,— запечатлен случай, весьма характерный для первых дней революции в нашей стране. В глухой горной деревушке в сентябре 1944 года появляется жандарм, который раньше свирепствовал в этом крае. Он прячется в доме вдовы, создавая в селе атмосферу страха. Крестьяне встают перед выбором — бороться с жандармом или мириться с его присутствием. Люди ведь с трудом расстаются с грузом прошлых предрассудков, их политическое сознание формируется в результате сложных и подчас очень своеобразно протекающих процессов». Фильм «Герловская история» снимает оператор Борис Пунчев. В картине заняты актеры Васил Михайлов (жандарм), Иорданка Кузманова (вдова), Петр Слабаков (цыган).

## Бразилия

Знаменитый футболист Пеле снимется в фильме совместного бразильско-итальянского производства «Поход», в котором играет негра, возглавившего в 1880 году восстание рабов в Бразилии.

Пеле опроверг в печати сообщения о том, что он якобы собирается оставить большой футбол. Он заявил, что если и оставит футбольное поле, то это произойдет не ранее чем года через три, причем он вовсе не собирается становиться профессиональным тренером. «Я думаю,— сказал он,— что продолжу свою карьеру в качестве киноактера, если получится...»

## Великобритания

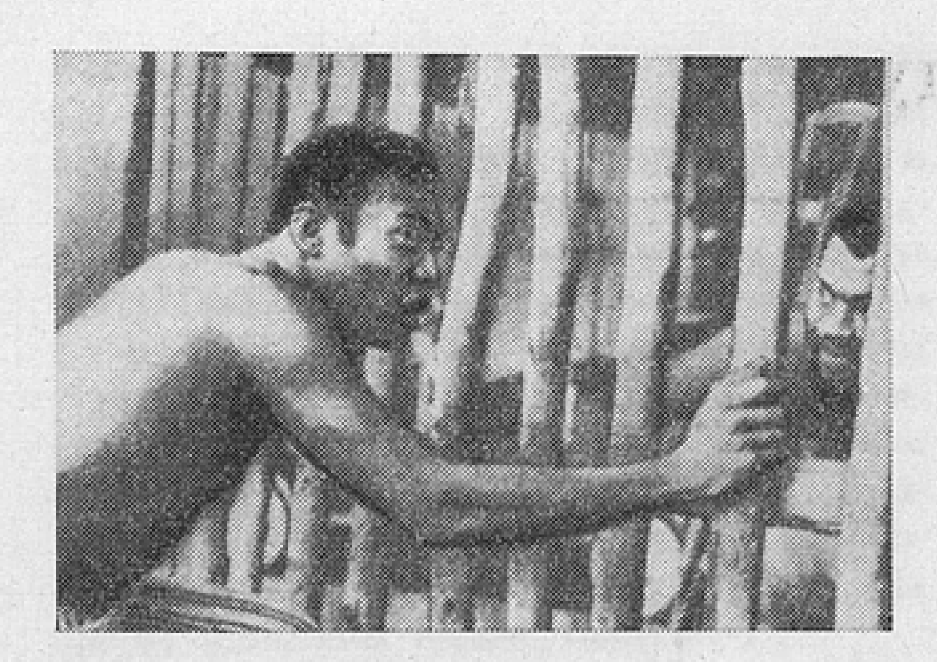
Английский профсоюз технических специалистов кино и телевидения требует национализации кинематографической промышленности. Это требование содержится в резолюции, принятой в Лондоне подавляющим большинством голосов членов исполнительного совета этого профсоюза, причем указывается, что национализация должна быть проведена без выплаты компенсации частным кинофирмам. В резолюции отмечается, что при нынешнем состоянии английской кинематографии «крайне сократились возможности использования технических специалистов и творческих работников кино». Именно неполная занятость кинематографистов и заставляет профсоюз выдвигать требование «национализации под контролем работников кино и без компенсации хозяевам».

## Венгрия

В прошлом году в 3870 кинотеатрах Венгрии побывало около 80 миллионов зрителей. Эта цифра свидетельствует о большом интересе венгерских кинозрителей к кино, несмотря на широкое распространение



Иорданка Кузманова в фильме «Герловская история»



Пеле в фильме «Поход»

в стране телевидения (один телевизор на каждые 5—6 жителей, то есть практически почти в каждой семье). В прошлом году на экранах страны демонстрировался 171 фильм отечественного и зарубежного производства (из 17 стран). В прокат было выпущено 22 новых венгерских фильма, 28 — советских, 11 — чехословацких, 10 — итальянских, 10 — поставленных в ГДР, 9 — польских и 8 — французских, а также фильмы других стран. Венгрия участвовала в 1970 году в 57 международных кинофестивалях, причем венгерские кинематографисты получили 31 приз.

## ГДР

По экранам Германской Демократической Республики с успехом прошел документальный фильм, повествующий о жизни и деятельности Розы Люксембург. Съемочную группу возглавляла режиссер Рената Дрешер.

## Италия

После успеха своего последнего фильма «Сад Финци-Контини» режиссер Витторио Де Сика полон новых творческих замыслов и спешит приступить к новым работам. Также по-молодому энергичен и кинодраматург Чезаре Дзаваттини, в содружестве с которым Де Сика создал свои лучшие произведения. Сейчас они снова вместе. Речь идет об их давнишнем замысле — экранизации флоберовской «Простой души». Как только будет закончена работа над этой экранизацией, Де Сика начнет снимать по сценарию того же Дзаваттини фильм «Отпуск». Сюжет картины предложен был Родольфо Сонего — это история одной больной, лечащейся в туберкулезном санатории. Но поскольку действие фильма происходит зимой, Де Сика решил, чтобы не терять времени, снимать сначала «Простую душу», хотя сценарий еще не закончен.

На главную роль в «Отпуске» режиссер предполагает пригласить актрису Сильвану Мангано. В последние годы Де Сика снимал в своих фильмах преимущественно Софию Лорен, будучи связан контрактом с ее мужем продюсером Карло Понти; работа с другими актрисами (Доминик Санда в фильме «Сад Финци-Контини», теперь Сильвана Мангано в «Отпуске»), возможно, означает начало нового этапа в творчестве одного из старейших итальянских режиссеров.

●

Создан Национальный профсоюз итальянских кинокритиков, входящий в Национальную федерацию итальянской печати. Как сообщается в специальном коммюнике, инициатива создания нового профсоюза исходила от семидесяти кинокритиков, не пожелавших оставаться в профсоюзе киножурналистов. В коммюнике разъясняется позиция этой группы: в течение многих лет между киножурналистами и кинокритиками существовал целый ряд расхождений и конфликтов профессионального и общекультурного характера, объясняемых различием задач и условий работы. Главное расхождение — во взглядах на кино и его цели; также различна и ответственность, лежащая на кинокритике и на кинорепортере, пресс-агенте, хроникере. Диалог между представителями этих двух групп работников кинопечати может начаться, по мнению нового профсоюза, лишь после создания двух отдельных и самостоятельных организаций. В числе инициаторов нового профсоюза много видных критиков и киноведов. О своей солидарности с ними заявил также Альберто Моравиа, являющийся постоянным кинокритиком «толстых» журналов.

●

В итальянском коммерческом кино резко увеличилось число фильмов ужасов и крайне жестоких детективов. «Желтые» и «черные» фильмы быстро вытесняют жанр «вестерна по-итальянски», что дает возможность газетам писать о «желтой лихорадке», которая трясет итальянское кино. Один из последних образчиков — «Желтый круг», снятый режиссером Тонино Риччи, в прошлом опытным документалистом, дебютирующим ныне в игровом кино. Герои фильма живут на грани безумия, в нереальном, страшном мире. Главные роли исполняют Эльга Андерсен и Филипп Леруа. «Психологическая драма», пишет «Унита», сводится к тому, что невозможно разобрать, где сумасшествие притворное, а где — настоящее. В этом единственная «загадка» фильма.



Состоялось вручение ежегодных премий «Золотой глобус», присуждаемых Ассоциацией иностранных журналистов в Италии. Премии присуждены: Лукино Висконти за «Смерть в Венеции» как за лучший фильм; актеру Уго Тоньяцци за лучшее исполнение мужской роли (в фильме «Калифа»); актрисе Монике Витти за женскую роль (в фильме «Суперсвидетель»); актеру Нино Манфреди как режиссеру-дебютанту (фильм «За сни-

зошедшую благодать»), а также нескольким начинающим киноактерам. Премии присуждались в результате референдума, проведенного среди ста иностранных журналистов, аккредитованных в Риме и представляющих сорок стран.

●

Необычный фильм поставил молодой режиссер Фаусто Тоцци. Первоначально он назывался «Реквием по Трастевере», теперь — просто «Трастевере» (название наиболее старых, населенных беднотой кварталов Рима, расположенных за рекой Тибр). По духу своему картина близка поэзии Джоаккино Белли — народного поэта, писавшего на римском диалекте и посвятившего все свои произведения родному городу. В картине снимались многие популярные актеры — Витторио Де Сика, Нино Манфреди, Энрико Мария Салерно, Делия Боккардо, Росанна Скьяффино, Оттавия Пикколо.

●

Умер Пьеро Герарди — талантливый художник кино. Герарди работал с Карло Лидзани, Джилло Понтекорво, со многими видными режиссерами, был художником четырех фильмов Федерико Феллини — «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь», «8½» и «Джульетта и духи». «Он воплотил в барокко видения Феллини»,— пишет автор одной из статей, посвященных его памяти.

●

Спустя десять лет после создания получил разрешение на прокат монтажный полнометражный фильм «К оружию, мы фашисты!» — острое антифашистское произведение, созданное тремя прогрессивными режиссерами — Лино Дель Фра, Чечилией Манджини и Лино Миччике. Чтобы добиться снятия с фильма всевозможных цензурных запретов, понадобились годы борьбы передовой общественности.

## Канада

Национальная кинематографическая компания Канады (НФБ) объявила о начале съемок фильма, посвященного борьбе канадских индейцев за полноправное место в жизни страны. Съемки будут вестись в Манитобе. В фильме участвуют два актера-индейца — Джон Йесно и Бакли Петавабано. Называется картина — «Холодное путешествие». Компания запланировала съемки еще двух полнометражных игровых фильмов, ставить которые будут режиссеры Джон Хоу и Робин Спрей.

## Мексика

По сообщениям печати, ожидается возвращение в кино замечательной мексиканской актрисы Марии Феликс. Она вновь выйдет на съемочную площадку, чтобы вместе с сыном Энрике Альваресом Феликсом сняться в фильме «Священная зона» по роману прогрессивного писателя Карлоса Фуэнтеса. Постановщик — режиссер молодого поколения Хуан Ибаньес.

●

Американские актеры Энтони Куин и Рикардо Монтальбан, выходцы из Мексики, уже не раз принимавшие участие в мексиканских картинах, решили на собственные средства поставить фильм о народном герое Мексике — Вилье. Название будущей постановки — «Последние дни Панчо Вильи».

## Перу

Правительство Перу сняло запрет с демонстрации на экранах фильма «Броненосец «Потемкин». В специальном сообщении указывается, что все предыдущие правительства Перу запрещали всемирно известный фильм Сергея Эйзенштейна, так как считали его «идеологически опасным». Нынешний кабинет разрешил демонстрацию «Броненосца «Потемкина» во всех кинотеатрах страны.

## Румыния

Режиссер Мирча Дрэган, создатель известных фильмов «Жажда», «Голгофа», «Лупень, 29», решил на этот раз обратиться к комедии. В сценарии фильма «Бригада вступает в действие», показанном на VII Московском кинофестивале, внимание сосредоточено на работе рядовых следователей, в меру своих сил и умения пытающихся вникнуть в психологию преступников, истолковать их действия. В фильме заняты актеры Юрие Дарие и Иоана Дрэган.

## США

После прошлогоднего собрания акционеров кинокомпании «XX век — Фокс», где была выражена крайняя озабоченность по поводу весьма значительных финансовых потерь (более 81 миллиона долларов за 1970 год), студия обратилась к услугам Стэнфордского исследовательского института для того, чтобы, как говорится в постановлении по этому поводу, «проанализировать работу корпорации на всех участках, имея конечной целью достижение максимальной рентабельности... не принимая во внимание никаких интересов, кроме интересов компании и акционеров». Было проведено расследование причин провала таких фильмов, как «Лестница» (по пьесе Ч. Дайера), «Жюстина» (по роману Л. Даррела), «Майра Брекенридж» (по роману Г. Видала).

В обращении к держателям акций, сделанном для того, чтобы прекратить распространение слухов о возможном слиянии с «Метро-Голдвин-Майер» или о предстоящем закрытии студии, председатель правления и глава администрации фирмы Даррил Занук объявил об отставках Занука-младшего и вице-президента Брауна, а также некоторых других административных изменениях. «Мы приняли болезненные, но необходимые решения,— сказал он.— Путь расчищен. Все объединены одной целью — снова сделать нашу компанию прибыльной». Четко обозначив цель своих усилий, Занук-старший не учел других жадных ртов у аппетитного пирога. Ричард Занук и Дэвид Браун подали на студию в суд; держатели акций разделились на два враждующих лагеря. Скандал разрастается. Выяснилось, например, что на 100 000 акций кино-

компании из 270 000, которые, как считалось, находятся в руках Занука-старшего, заявляет свои права его бывшая жена, недовольная увольнением сына. Грызня из-за прибылей не утихает.

## Франция

Марчелло Мастроянни впервые станет партнером французской актрисы Катрин Денев в новом фильме Надин Трентиньян «Перерыв», где он играет роль архитектора, женатого на молодой женщине. После смерти единственного ребенка супружеская пара как бы отгораживается от внешнего мира, уходит в добровольное заточение, не находя сколько-нибудь существенных для себя контактов с большим миром людей.

●

Пьер Этекс, автор комедий «Вздыхатель», «Йо-Йо», «Большая любовь», полностью перемонтировал свой последний фильм «Пока позволяет здоровье». Это значительно улучшило комедию, которая, по откликам прессы, и «без того была очень забавной». Перед картиной «Пока позволяет здоровье» Пьер Этекс предпринял интересную попытку снять документальную кинокомедию. Главными персонажами этой единственной в своем роде ленты, которая называется «Земля обетованная», стали многочисленные французы, чьи поступки и речи Пьер Этекс и зафиксировал на пленку.

●

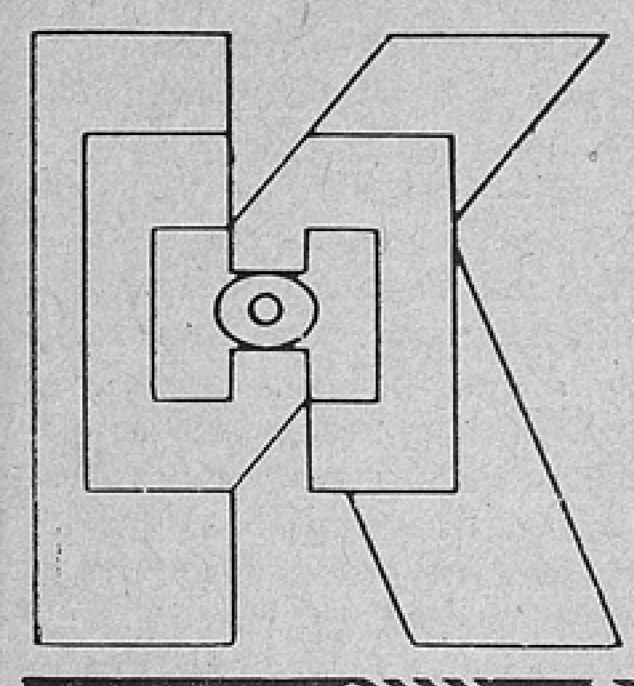
Жан-Луи Трентиньян, которому последняя его роль в фильме Лелуша «Авантюрист» принесла громкий успех, подобно многим своим коллегам, пришел к выводу, что надо обратиться к режиссуре. Он написал сценарий фильма «Слишком наполненный день» — о булочнике, живущем в уединенном местечке в окрестностях Руана. В отличие от множества начинающих актеров-режиссеров, Трентиньян не оставил для себя роли в своей постановке.

●

В течение почти двух лет одна из самых крупных актрис французского кино Жанна Моро не появлялась на французских киностудиях. Полгода назад она вернулась, чтобы сняться в фильме Роже Пиго «Сведение счетов», а затем сыграла главную роль в фильме Ги Жиля «Воспоминания Флоранс». На вопрос о том, чем можно объяснить этот перерыв, она ответила: «Это объясняется просто. Прежде всего, мне предлагали множество сценариев, которые ничем не были интересны. В тех же сценариях, что привлекали меня, не оказывалось подходящей именно для меня роли. Кроме того, иногда полезно остановиться и поразмышлять. Актеру необходимо пополнять впечатления, умножать жизненный опыт. Ведь актер порой живет как бы в ирреальном мире, он может забывать о том, что вокруг — множество людей. Нельзя терять контакт с жизнью, нужно видеть и кое-что другое, кроме съемочной площадки».

## Чили

Кинокомпания «Чиле-филмс» значительно расширяет свою деятельность. До настоящего времени эта компания лишь сдавала в аренду киностудии и выпускала некоторые документальные фильмы по заказу правительства. Ныне компания изменила свою организационную структуру. Ее возглавил режиссер Мигель Литтин. «Чиле-филмс» теперь станет крупным центром национального кинопроизводства, на базе этой компании будет создан также Национальный институт кинематографии. «Чиле-филмс» будет выпускать не только документальные, но и полнометражные игровые ленты, научно-популярные и учебные фильмы, а в будущем возьмет на себя также и функции прокатной организации по всей территории страны.



# Сценарий

## Градостроители

*С. Герасимов*

Окончание. Начало см. «ИК», 1971, № 8.

Рис. С. Лифатова

Розанов зашел к Марии в конце рабочего дня. У нее сидела пожилая женщина с расстроенным лицом.

— Нельзя так поступать,— говорила она.— Мне тоже надо людям что-то отвечать, а что я им отвечу? Уже ключи раздали, а потом обратно завели канитель.

— Я скажу товарищу Богачеву,— говорила Мария, складывая бумаги.— Но дом ведь действительно не готов. Там недоделки на каждом шагу.

— Да черт с ними, с недоделками. Надо же и людей понимать.

— Я скажу товарищу Богачеву.

Мария устала, видно было, что бесплодный этот разговор тянулся давно, но женщина не хотела уходить.

— Нельзя так поступать,— опять сказала она.— Я где хотите скажу, что нельзя и нельзя.

— Ну и так тоже нельзя,— сказал Розанов.— Дом недоделан, и пока комиссия не примет, никто вас туда не вселит.

— Вот как рассуждают,— сказала женщина.— Вам легко рассуждать.

— Да, нам легко,— сказал Розанов.— Всем трудно, а нам все легко.

— Вот как рассуждают,— сказала женщина, как-то даже оторопев.

Некоторое время все трое молчали.

— Я скажу товарищу Богачеву,— сказала Мария еще раз и поднялась.

Женщина тоже поднялась и, не глядя на Розанова, пошла было к двери, но тут остановилась и проговорила на прощание:

— Ну ладно, вы скажите, а я завтра опять зайду. Мне надо людям что-то отвечать.

— Пожалуйста, заходите,— сказала Мария.

Женщина ушла.

Розанов смотрел на Марию с тонкой своей усмешкой, где на сей раз было и сочувствие.

— Когда вы это только научились,— сказал он.

— Чему? — Мария складывала бумаги.

— Экономить нервы,— сказал Розанов.— Меня бы на эту Мерчуткину и десяти минут не хватило.

— Она не Мерчуткина,— сказала Мария.— Сложность в том, что она совершенно права.

— Ах, вот так! — Розанов помолчал, глядя на Марию все с тем же выражением.— Вот так... Тогда взглянем на дело с иной стороны. Посмотрим в корень вопроса. Вы говорите — она права... Да, конечно, права, как всякий рядовой труженик, который имеет право на крышу над головой и элементарные удобства на уровне века. Имеет право, как и все прочие. Я подчеркиваю — как все прочие! Но для этого надо строить и строить и строить. И мы лезем из кожи вон, а ваш супруг, прошу извинить... помню, помню, а товарищ Калмыков, наш, так сказать Моцарт, в интересах своего эксперимента готов раздеть догола любую городскую стройку. И, заметьте, ему это удается не без помощи свыше. Идет игра амбиций. Моцарт творит, а Сальери копошатся в ничтожестве своем, а страдает народ. Ведь вот как обстоит дело.

Мария молчала.

— Мне очень жаль, что пришлось напомнить эту несладкую истину,— сказал Розанов, глядя на нее в упор.— Понимаю, что ничего не приобрел в ваших глазах, но, как говорится, правда мне дороже...— Щеки его порозовели, губы вздрагивали.—Вот видите какое дело...

— Вижу,— сказала Мария.— Только без Моцарта тоже не проживешь.

— Да, но без Моцарта! — тут Розанов неожиданно громко рассмеялся.— Без Моцарта! Но теперь смотрите-ка, что получается на практике. Вот, полюбопытствуйте,— и он протянул Марии бумагу.

Это был протокол комиссии по проекту Калмыкова.

— Конечно, можно возразить, что документ этот тоже дело рук Сальери, так сказать.

— Можно,— сказала Мария, читая протокол и сохраняя видимое спокойствие, хоть бумага и дрожала в ее руках.

— И все же я бы на вашем месте познакомил Дмитрия Андреевича с этим документом. Знаете, иной раз такая критика снизу очень способствует ясности ума.

— Это не снизу,— сказала Мария, дочитывая протокол.

— Ну, сбоку,— усмехнулся Розанов.

— Вот разве что сбоку,— сказала Мария, возвращая протокол Розанову.— Я скажу Дмитрию Андреевичу.

— Возьмите, возьмите,— быстро проговорил Розанов.— У меня есть копия.

— Ну да, конечно, есть копия,— сказала Мария и положила протокол в сумку.

В мастерской Коля и Власьев трудились над своими досками. Час был поздний, и многие уже ушли.

— Экая жарища,— сказала Тася, крупная полнокровная девушка, и потянулась открыть форточку, но форточка не поддавалась.— Вот законопатили.

За окном мчалась метель. В этой белой мгле шла женщина, увязанная до глаз. Она шла против ветра. Повернулась спиной и пошла пятясь. Ветер сносил ее назад.

Тася обернулась к мужчинам.

Коля откинулся, потянулся и опять склонился к доске. Он положил на доску чистый лист и взял фламастер. Провел линию, другую. И на глазах стало вырастать здание. Коля запел:

— Законопатили, закóно-патили, зáконопати-ли, за-конопатили, законопа-тили, законо-патили.

Пел он эти слова на мотив «Стрелочка» («Я хочу вам рассказать» и т. д.).

Власьев подхватил, и теперь они пели на два голоса.

— Законопатили, за-конопатили, за-конопатили, зако-нопатили!

— Вспомнили,— сказала Тася.— Теперь на два дня хватит.

— На три,— сказал Коля.

— На неделю,— сказал Власьев.

— Форточку откройте.

— Нельзя,— сказал Коля. Он взглянул на рисунок, отбросил бумагу и быстро обернулся к Тасе.— Нельзя. Прохватит. Вмиг надует жабу.

— Пускай,— сказала Тася.— А так погибнем от удушья.

Коля смотрел на девушку отсутствующим взглядом.

— Нельзя,— сказал он решительно и опять склонился над доской. — Законопатили, законо-патили, зако-нопатили, за...

Теперь перед ним лежал фотомонтаж, где на фоне здешнего зимнего пейзажа высились две пирамиды...

— А все-таки придумано было! — сказал он, разрывая песню.

Власьев покосился на пирамиды, но ничего не сказал. И тут как раз вошел Калмыков. На пороге он долго обивал веничком валенки. Потом пошел здороваться и, обойдя всю мастерскую, остановился перед Колиной доской.

— Что это ты вытащил? — отогревая руки, спросил Калмыков.

— В интересах сличения,— сказал Коля.

— Пустое,— сказал Калмыков.— Пора забыть. Это дело прошлое.

— Да нет,— сказал Коля, прямо глядя на Калмыкова.— Как раз не прошлое, а будущее.

Калмыков хотел было ответить, но только усмехнулся и пошел к своему столу.

— Тут я вижу глубину мысли и тонкий функциональный расчет. А куда мы отступили? К пассажу. Только что перетащили с Петровки в Заполярье.

Калмыков нахмурился. Некоторое время молчал, потом обернулся к Власьеву.

— Ты тоже так думаешь?

— Я думаю,— сказал Власьев,— что надо строить, строить и выстроить. А проектами мы все стены завесили. Можно бы и дальше. Только уже некуда вешать, разве что снаружи.

— Это не ответ,— сказал Коля.— Филонишь, брат, филонишь... А думаешь так же, как я. А я думаю так же, как Дмитрий Андреевич.

Калмыков молчал.

— В дипломные времена,— опять заговорил Коля,— мне эти ваши пирамиды маячили, как египетские Бонапарту. Я цеплялся за них, выбираясь из архаики на просторы современного мышления. Я из-за них сюда приехал, а теперь они, видите ли, записаны в прошлое.

— Чего он от меня хочет? — устало улыбнулся Калмыков.

Он смотрел на Власьева. Не дождавшись ответа, он повернулся к Коле.

— Что ты хочешь от меня? Дьявол!

— Хочу сохранить вас для человечества. Коли драться, так хоть знать за что...

— Я знаю за что,— сказал Калмыков веско, и лицо его обострилось.— Сейчас нам надо доказать целесообразность самой идеи дома-комплекса. Пусть на самом скромном примере. Если тебе это было непонятно в дипломное время, когда ты волен был парить на любом расстоянии от земли, то сейчас пора бы понять! — Калмыков понемногу начинал сердиться.— А нарисовать все можно! Бумага терпит.

Добрая Тася подошла и стала гладить Калмыкову плечи.

— Не сердитесь, Дмитрий Андреевич. Что на него сердиться — на недоумка. Он же все это нарочно.

— Ни черта не нарочно,— сказал Коля.— В том-то и дело, что как раз пирамиду и надо было строить прежде всего. Там решается весь комплекс вопросов, связанных с климатом и принципиально новым решением жилища.

— Что он от меня хочет? — опять сказал Калмыков, как-то весь ослабев.

— Силы духа,— сказал Коля.

— Прекрати,— вдруг вмешался Власьев.

Коля вздрогнул и внимательно посмотрел на Власьева.

— Прекрати,— еще раз сказал Власьев.

— Что такое? — будто проснулся Калмыков, и вдруг стало видно, как он устал.— Что?

— Не обращайте на них внимания,— сказала Тася.— Пойдемте лучше откроем форточку. Жарища невозможная...

— Нет, почему же,— сказал Калмыков устало.— Хорошо, тепло.— Помолчал, а потом сказал задумчиво:— Дело вот в чем: мне, вероятно, придется взять на себя стройку. Я буду здесь бывать, конечно, но мало. Так что теперь вся надежда на вас. И не будем... Не будем!

Эту последнюю фразу Калмыков адресовал Коле и Власьеву, а затем протянул Тасе руку:

— Счастливо. Да, форточку открыть? Можно,— он подошел к окну.

Метель продолжалась.

Открыл форточку. Клыком ударил холодный пар.

— Пожалуй, лучше закрыть,— сказала Тася.

— То-то и дело,— сказал Калмыков, захлопнув форточку, и пошел, горбясь, больше уже ни на кого не глядя.

Исполком получил новые права, и Богачев вскоре дал понять это Калмыкову.

— Строители жалуются,— сказал он Калмыкову, когда тот пришел по его вызову в исполком.— Ну зачем тебе жить на стройке? Чего влезать в каждую деталь? Совсем не твое это дело!

— Интересно! — взлетел Калмыков.— А чье же, например, твое, что ли?

— Погоди,— сдерживаясь, гудел Богачев.— Так мы с тобой ни о чем не договоримся.

— А не о чем и договариваться. «Не влезай!» Да им только дай волю — они так проект обкорнают, что не узнаешь, где право — где лево! Мало я еще влезаю! Мало! Поглубже надо... Вот что я скажу! Строителей он, видите ли, испугался!

— Ничего я не испугался! — загремел Богачев.— А вольничать не дам!

Сидя за стеной, Мария не слышала слов, но слышала голоса, интонации, трубные перекаты богачевского баса, сперва с оттенком воркования, а потом прерываемые возгласами Калмыкова.

Когда дело дошло до перепалки, Мария поднялась, взяла первую попавшую бумагу, лежащую на столе, и пошла в кабинет к Богачеву.

Все понимающая секретарша участливо кивнула ей — что, мол, явилась в самое время.

Мария вошла, как бы не замечая Калмыкова, прошла к столу и, склонясь к Богаче-

ву, проговорила своим негромким внятным голосом:

— Простите, Алексей Сергеевич, вот тут у меня...

После перепалки с Богачевым Калмыков кинулся к Сарычеву. Он подкатил было к управлению комбината. Но, еще не входя, узнал, что Сарычев на объекте.

Сарычев был, как он сам определял себя, «самостоятельный человек». Был он из тех хозяйственников-самородков, которых так много сформировалось в тридцатые годы, в годы первых пятилеток, когда, как правило, у руководства вставали практики, поднявшиеся за счет энергии, смекалки и делового чутья. Вера его в свои силы была безгранична. Постепенно он и других приучил считать, что его слово — это дело. Если Сарычев решил, то так тому и быть. В характерах этих неизбежно есть и оборотная сторона — есть и залетистость, и переоценка собственной личности, и нелюбовь ко всякого рода неудачам и неудачникам. С этой чертой характера Сарычева нам еще придется столкнуться.

Он любил Калмыкова за преданность делу, за свободу и широту ума, за талант и масштабы замыслов. И поэтому поддерживал его, порой даже поверх отпущенных ему возможностей. И Калмыков пользовался этим с безрассудством увлеченного своим делом человека.

Калмыков помчался на Октябрьский. Оттуда на «Медвежку». И нашел Сарычева в диспетчерской на разрезе.

На горе лютовал ветер. От мороза все кругом проиндевело. Но, выскочив из машины, Калмыков даже не запахнулся. От гнева он не чувствовал холода...

— Эко тебя разжарило,— сказал Сарычев, здороваясь.— Ну, что опять?

— Так опять все сызнова!

— Ну ладно, не болей. Застегнись, поедем,— сказал Сарычев со своей хмурой усмешкой.— По дороге расскажешь.

Машина мчалась среди сугробов, обгоняя «белазы». Две тоненькие фигурки взметнулись из-за сугроба и, перебежав улицу, исчезли за дверью обширного крытого катка.

Машина остановилась. Сарычев вылез и пошел к входу. Калмыков шагал за ним.

На катке тренировались подростки. Тут была и дочка Сарычева Люська. В самом центре она отрабатывала свои пируэты.

У нее получалось, и она ликовала.

— Ладно,— сказал Сарычев Калмыкову,— разберемся.— И, облокотившись о барьер, стал смотреть на Люську.

Люська наконец увидела отца и подкатилась.

— Ты что?

— Домой,— сказал Сарычев.

— Не-е-ет,— тянула Люська.— Еще маленько? Я сама приду.

— Домой, домой. Мать ругаться будет.

— Не-е-ет. Не будет! — тянула Люська.— Гляди, я что умею!

И, откатившись к центру, Люська развернулась и закружилась волчком.

Когда проезжали мимо горкома, Калмыков выскочил.

— Ты там шибко не налетай! — крикнул ему вдогонку Сарычев.

— Нет, я по другому делу,— отмахнулся Калмыков. (А уж какое у него могло быть сейчас другое дело.)

Когда Калмыков поднялся к Струмилину, по голосам за дверью и по тому, как метнулась секретарша, словно бы стараясь его удержать, Калмыков понял, что разговор идет непременно о его делах, и разговор неблагоприятный. Тем не менее он открыл дверь и вошел.

Кроме Струмилина и Богачева, тут был еще и Розанов.

Когда он вошел, все смолкли на полуслове. Калмыков постоял у дверей, оглядывая всех троих. По движению губ видно было, что какие-то слова накипают у него сейчас. Но так и не сказав ничего, он кивнул и вышел.

Дома, вечером, Калмыков снова и снова разглядывал свой проект, развернутый во всю стену перед его рабочим столом.

Мария звенела посудой в соседней комнате.

— Ну, что тут лишнего? — говорил Калмыков.— И так все сведено к минимуму. Сто раз оговорено, сто раз согласовано. Нет, опять начинается! И откуда берется?

— На вот, почитай.— Мария подала ему протокол.

— Так,— сказал Калмыков, пробежав протокол, а затем читая пункт за пунктом.— «Бактериологичность среды». Это надо же изобрести! «Не соблюдены меры предупреждения кислородной недостаточности!» Ну, ладно — Розанов — узнаю его руку. Но Богачев! Он-то что идет на поводу? Драки хотят. Пожалуйста, будет им драка. Я тоже, знаете, не мальчик! Будет драка!!!

— Так нельзя,— сказала Мария.— Так ты никогда ничего не сделаешь. Ты отлично понимаешь, что в нашем деле нельзя одному...

Калмыков словно бы впервые услышал Марию — сам голос ее открылся ему как-то по-новому. Он с любопытством рассматривал ее, по привычке разгуливая по комнате из угла в угол.

— Я не один,— сказал Калмыков,— за мной стоит Сарычев.

— О чем ты говоришь?! — сказала Мария.— С какой стороны Сарычев призван решать такие вопросы?

— Дорогая моя,— сказал Калмыков голосом, который для Марии тоже был совершенно нов.— К твоему сведению, Сарычев здесь самый реальный человек и практически ему подвластны все вопросы. Если ты до сих пор еще не поняла этого, сидя в своем отделе, то я могу об этом только пожалеть.

И, почувствовав прилив гнева, он по привычке засунул руки в карманы.

Они стояли друг против друга.

Это была первая их размолвка. И тут Калмыков мог убедиться, что Александра Васильевна не зря определила характер Марии, как характер твердый, жестокий даже. Она ни на секунду не потеряла присутствия духа — напротив, весь облик ее и взгляд приобрели замкнутое, упрямое выражение, сразу же гневом отозвавшееся в Калмыкове.

Когда Мария снова заговорила, Калмыков с болью почувствовал, что она сейчас нравственно сильнее, потому что говорила она, ничем не выражая гнева — только глаза выдавали ее.

— Еще на первом курсе института,— говорила Мария,— я слышала соображеньице, что архитектура — это искусство королей. И что в архитектуре любой начальник всегда компетентнее архитектора. Уж сколько раз, господи боже ты мой, я слышала это соображеньице!.. Не хватает, чтобы ты повторил это сейчас.

— Так это же в самом деле так! — сказал Калмыков.— Или же, выйдя в начальники, ты тоже почувствовала вкус к руководящим указаниям?

И тут Мария поднялась еще на одну ступеньку выше — она сказала:

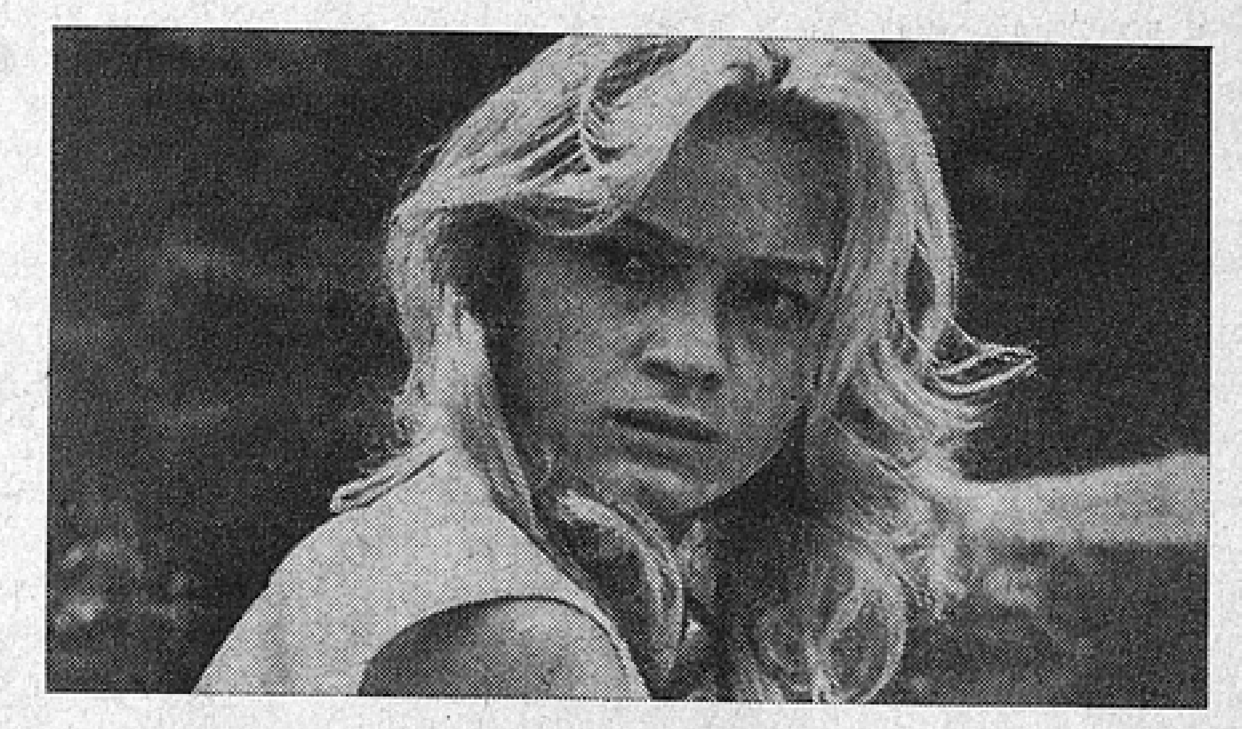
— Перестань! Через пятнадцать минут тебе будет ужасно стыдно.

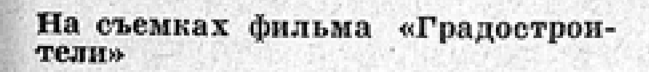
— Не знаю, не знаю,— сказал Калмыков.— Пока не вижу повода.

Он делал нечеловеческие усилия, чтобы овладеть собою.

— Хорошо...— сказал он,— взглянем на дело с иной стороны... По какой логике руководящий работник должен знать мое дело лучше, чем знаю его я сам? Почему перспектива развития края, забота о его людях — прерогатива Струмилина или Богачева, а не моя? Мы люди одного поколения, одних убеждений, но при том на меня ухлопали множество государственных средств, чтобы сделать из меня архитектора, специалиста, обязанного понимать предмет досконально... И не только в смысле собирания блоков в кубы или, черт бы их побрал, в «тельняшки»!.. А создавать нечто разумное, перспективное, помогающее человеку жить и мыслить. Сколько раз мы с тобой об этом говорили! И вот теперь я должен слышать от тебя всю эту обломовщину. Да я заранее знаю, что ты можешь мне сказать — я выучил наизусть всю эту обедню!

— Не знаю, что ты там учил наизусть,— сказала Мария,— но хорошо бы посадить тебя на денек на место Богачева или того же Струмилина.




На съемках фильма «Градострои-
тели»


В роли Марии — Л. Виролайнен

— Благодарю покорно! — сказал Калмыков, не вынимая рук из карманов и раскланиваясь перед Марией.— Премного благодарны за доверие! Что ж ты думаешь, что у меня нет способности вообразить день председателя исполкома? Но, видишь ли, моя прекрасная, есть ведь и другая логика, по которой среди всей этой толчеи, среди всего множества надобностей, запросов и требований надо уметь ухватить ведущее звено, увидеть главную цель и ей подчинить все остальное. Так нас учили, между прочим.

— Ну, понятно, понятно,— сказала Мария.— Я знаю, что это ты умеешь...

— Что умею? — озадаченно спросил Калмыков, теряя всю свою амбицию.

— Да вот это самое,— сказала Мария.— Поворачивать все на себя.

И от ее усталого, горького голоса Калмыков вдруг сломился.

— Ну, хватит! — сказал он.

Сел, взял Марию за руку и посадил рядом с собою. Она не сопротивлялась, только губы ее чуть дрогнули, когда она сказала:

— Ну, вот мы и поссорились...

— Да нет, нет, нет! — вдруг закричал Калмыков.— Не поссорились мы ни капельки! И никогда не поссоримся. Разве я могу ссориться с тобой? Во мне еще день кипит, вся эта чертова нервотрепка... Ну, погляди на меня.

Мария все не оборачивалась и все проглатывала какой-то ком, подступивший к горлу. И все же одолела его и обернулась. Глаза ее только чуть увлажнились, но скоро они высохли.

— Ну что? — спросила она, как обычно.

— Ну, прости меня, проклятого идиота...— бормотал Калмыков, целуя ее руки.

Она не отнимала рук и даже словно бы жалела его.

— Трудно жить,— сказала Мария.— Все хочешь как полегче, а трудно...— И опять ком подступил у нее к горлу.— Знаешь, что, Митя, отпусти меня...— сказала она.

— Что?!

— Отпусти меня,— повторила Мария.— Теперь у нас все иначе пойдет.

Калмыков ошеломленно молчал.

— Нет, в самом деле,— говорила Мария.— Понимаешь, мы переступили.

— Как переступили?

— Ну да, перешагнули. Все было у нас с тобой так, как никогда не бывало. И я поверила, что так может быть. А теперь все будет иначе... Потому что мы переступили,— повторила она.

— Я не понимаю,— сказал наконец Калмыков.

— Что тут не понимать? — усмехнулась Мария. — Преступник — это тот, кто переступил. Ты никогда не задумывался об этом слове? Есть порядок, закон, и люди должны жить по закону, то есть чисто, честно, хорошо. Но это очень трудно бывает. И чуть ослабеет человек, позволит себе — тут и переступит...

Калмыков слушал Марию, даже как-то приоткрыв рот от этого внезапного откровения.

— Я много раз переступала, а больше не хочу,— сказала Мария.

Калмыков молчал, держа Марию за руки и все крепче и крепче сжимая их.

— В пятом классе я училась очень плохо. Мама перед экзаменом дала мне коробку конфет и сказала: «Передай учительнице в подарок». Я спросила ее — зачем? А она говорит: «Как зачем? Она учительница, ты ученица, уважать надо»... Я всю ночь не спала и думала, как передам эту коробку учительнице. И все не знала, как мне подойти к ней и сказать... И все же после уроков дождалась ее на улице и подала. Я думала, она удивится, откажется. А она взяла... сказала «спасибо» и пошла как ни в чем не бывало. А я потом после экзаменов стеснялась ей в глаза поглядеть. И подумала тогда: вот я и переступила, стоит только начать, и все станет просто, и замечать перестанешь... Вот и мы сейчас переступили. Так, как будто первая ссора, размолвка, а переступили.

— И ничего мы не переступили. И увидишь, это никогда больше не повторится — ведь ты же знаешь, как я люблю тебя. Ну, прости, прости, прости! — говорил Калмыков настойчиво и даже исступленно.— Но ведь надо же,

Маша! Ведь для людей, все для людей... И Сарычев понимает. Все же есть в нем какая-то широта, черт возьми — понимает!.. Как он сам выражается, «берет на себя». Ну а коли так, чего им путаться под ногами? Радоваться надо!

— Нет,— сказала Мария.— Ты тут что-то не понимаешь. Уж я-то знаю, как они относятся к тебе, как верят в тебя, но надо решать вместе с ними. Они же люди?

— Но я тоже человек! — опять взлетел Калмыков.

— Погоди,—говорила Мария.— Погоди и послушай меня.

— Ну, ну... Слушаю.

— Я ведь тоже не в пустоте жила и знаю эту вечную драку. И мне ясно, как никогда, что вам нужно вместе разобраться во всем и действовать. Зачем тебе сталкивать Сарычева с городом? Смотри, они уже перестали приходить к нам, а ты как будто даже и не замечаешь...

— Да к кому приходить? — сказал Калмыков.— Нас же и дома-то никогда нет.

— И об этом думать надо,— сказала Мария.— Надо находить время... Это, наверное, я во всем виновата. Бросить, что ли, эту службу, заняться домом...

— Перестань! Чепуха,— сказал Калмыков, а потом задумался:— А может быть, в самом деле? Нет. Слушай, чепуха! Увидишь, все устроится! Вот только с ребятами поссорился...

Мария глубоко вздохнула и усмехнулась устало.

— Это-то как раз дело поправимое. Это уж я как-нибудь налажу. Помирю.

Стройка началась.

Шло второе лето жизни Калмыкова с Марией, жизни и любви, вступившей в тот период, когда разлуки становятся возможными и выносимыми.

И вот однажды к вагончику Калмыкова на стройке подкатила горкомовская машина, Струмилин с Богачевым приехали к Калмыкову.

Они долго били друг друга по плечам и смеялись над всей этой минувшей «скандалезией», как выразился Богачев.

А потом пошли осматривать строительную площадку.

Стройка только-только поднималась из земли, но уже стояли строительные краны. И понемногу начинали расти стены. Зато вокруг все обросло временными сооружениями: жилыми бараками, складами, мастерскими. Чуть в стороне стоял одноэтажный квадратный домик.

— Это что за штука? — поинтересовался Богачев.

— Это потом,— сказал Калмыков и повел гостей на главный объект.

Ему одному дано было видеть то, что не видели и даже не угадывали другие. И стоя среди хаоса стройки, он раскрывал всю стройность замысла и логику решения.

Потом они сидели в вагончике, совсем посолдатски чокаясь кружками и закусывая огурцом. И было в этой мужской встрече нечто привычно-радостное и для гостей и для Калмыкова. Было в этой встрече нечто такое, что ушло от Калмыкова с приходом семейной жизни, о чем он как будто и не жалел никогда, но чего ему, видимо, все-таки не хватало.

Ужинать пошли в столовую.

Был там специальный стол для руководства и для инженерно-технических работников, что было удостоверено соответствующей надписью. Но Калмыков обычно обедал за общим столом, за едой решая дела с бригадирами.

И сейчас, втроем, они расположились у большого стола, и около них захлопотали подавальщицы, ставя перед ними борщ в обширных мисках.

Богачев попробовал и крякнул.

— Слушай, брат,— сказал он Калмыкову,— это дело у тебя поставлено с понятием. Впрочем, это, наверное, директорский разлив, из особого котла!

— Что вы! Как можно! — защебетала толстая подавальщица.— Котел у нас исключительно общий.

— Ох-ох-ох! — трубил Богачев.— Верится с трудом.

Тут стали подходить строители, усаживались за столами, хотя рядом садиться стеснялись. И Калмыков сам усадил в соседи одного из старейших бетонщиков Расторгуева, хорошо известного в районе трудовыми достижениями. Богачев и Струмилин знали его и по другим стройкам — и сразу же между ними начался разговор.

— Прибыл вчера на стройку зять,— говорил Расторгуев, неторопливо, с удовольствием отхлебывая борщ.— Ну-с, прибыл не просто так — с намерением. Хочу, говорит, у вас тут чего-нибудь потюкать — он сам плотник,— подлататься на зиму. Давай, говорю, работы хватает... А он так, как будто между прочим, задает вопрос: «А что это, собственно, за стройка такая?» Я, конечно, начинаю объяснять... Помалкивает. Вон он сидит! — И Расторгуев кивнул наискосок, через стол.

Там сидел крупный парень с необыкновенно светлыми бровями и ресницами и сосредоточенно убирал борщ.

— Вижу, как-то слова мои его не задевают,— продолжал Расторгуев.— Повел его в контору. Ну, там это все развешано — планы, фасады и прочее. Начинаю разъяснять, а он все молчит... Все показал! Больше нечего! И тогда он говорит: «Ну, а к чему это? Экие деньги изведут, а все ни к чему». Откровенно скажу — меня задело... Я ему говорю: «То есть как ни к чему?» А он опять: «А так, ни к чему!» И начинает развивать теорию.

Тут Расторгуев отодвинул опустевшую миску и сказал подавальщице:

— Тащи еще, чего там положено... Да-а-а, развивает теорию.

— Ну-ка, ну-ка? — заинтересовался Струмилин.

— В таком, говорит, доме пожить и расслабнешь окончательно. Я, говорит, топором дом срублю, складу, и будет нормальный семейный дом. А здесь чего нагорожено? Технику натащили, краны, а к чему — сами не знают. Здесь, говорит, Сибирь, и народ здесь живет особый... вот, говорит, у меня дед — ему восемьдесят с гаком, а идет в тайгу, черти где его носят, а в охотсоюз сдает на две—на три тысячи рублей — сам нащелкает! И живет в шалаше. Ну есть, говорит, у него какая-то там заимка, а кто ее видел? Шалаш обыкновенный, никакой кашель его не берет, здоровый, говорит, черт — прошлый год меня по загривку съездил, до сей поры звенит... Ну, поставь его в этот дом, со всеми этими кранами — ослабнет и считай через полгода отдаст концы. Зря, говорит, это все. — И Расторгуев склонился к Струмилину: — Ваша точка зрения?

— Чего ты на него навалился, товарищ Расторгуев,— загудел Богачев.— Его дело — общее руководство! Ты вот кому задавай вопрос — Дмитрию Андреевичу. Это его детище.

— Нет, я к чему? — продолжал Расторгуев.— Я, конечно, его осадил. Я говорю — ты на что замахиваешься? И что выдвигаешь? Это значит, «живешь в лесу — молись колесу»? А он говорит: «Колесо тут ни при чем, а лес повырубите, тоже еще не раз вспомянете... А это все — ни к чему!» При своих остался и пошел.

— Ну и что же? — спросил Калмыков.— На стройке-то остался? Работает?

— Работает! Работает как надо. Но без веры... И заметьте, он не один такой. Эта точка зрения у многих имеет место!

— Мало ли еще какие точки зрения имеют место,— заговорил Калмыков обиженно.— Поговоришь с другими, еще не такое услышишь. Ну и что же?

У Калмыкова явно испортилось настроение, он даже отодвинул миску с борщом:

— Скажи завтра твоему зятю, чтобы зашел со своей отрубной философией. Будет мне еще тут людей с толку сбивать! —И покосился на парня: — Ишь, тихий! Сидит, уши прижал — его и не усмотришь... Я думал, только в наших архитектурных кругах услышишь подобные столыпинские идейки!

— Эк, куда хватил! — сказал Богачев.— Простая душа, от природы идет.

— Да не от природы! — взлетел Калмыков.— От дремучей темноты своей!

И опять они чуть не поругались. Но Калмыков вовремя спохватился.

Когда гости собрались уезжать, он стал их удерживать.

— Куда ехать собрались на ночь глядя? — говорил он.— Еще шею свёрнете, а мне потом отвечать! Оставайтесь. Вот увидите, устрою вас со всем комфортом.

И они остались.

И тут открылась тайна квадратного домика. Открывая дверь собственным ключом, Калмыков хитро прищурился.

Войдя, щелкнул выключателем и осветил внутренность домика, имевшего наименование «Пакет».

Там стояли две заправленные койки, с тумбочками при них. Стол с настольной лампой и два стула (норма студенческого общежития).

Калмыков опять щелкнул выключателем, и гостям предстали весьма благоустроенные удобства.

— Ну, брат! — воскликнул Богачев.— Ну, ей-богу! Так на кой же черт ты затеял всю эту городьбу? Ведь вот то самое, что надо. И люди низко поклонятся. Спасибо скажут.

— Так и знал! — вокликнул Калмыков.— И что я дурак вас сюда привел. Ведь знал, что этим кончится. И откуда ты только такой крохобор?!

— Ну погоди, Митрий,— хохотал Богачев.— Я же к слову. Ну идет же стройка, что ты налетаешь? Идет же, идет!

В этом году обещали раннюю зиму, и Калмыков гнал стройку изо всех сил. И все же холода опередили все его расчеты.

Как-то проснувшись в своем вагончике, он увидел, что на улице белым-бело. Пал первый снег. И тут его одолела такая тоска по Марии, так захотелось домой, что хоть кричи.

Выйдя из вагончика, он повстречал Расторгуева. Застенчиво глядя на него, он сказал:

— Сгоняю в город, малость отвести душу.

Расторгуев только усмехнулся.

— Давно пора,— сказал он.

Калмыков приехал под вечер. Мария была дома. Она встретила мужа в прихожей, помогла ему стащить кожан, обняла, стала целовать, потом осмотрела всего и сказала:

— Я думала, тощий приедешь, а ты ничего, справный. Только зарос сверх всякой меры. Лохматый, как барбос! — И она опять целовала его.

— Ничего, завтра пострпгусь,— сказал Калмыков, блаженно улыбаясь.

И они вместе вошли в комнату.

Там за столом сидел Струмилин, весело поблескивая на Калмыкова из-под своих комсомольских разлетистых бровей. Перед ним стоял стакан чая, а неподалеку и бутылка коньяку.

— Я как в воду глядела! — говорила Мария.— Зашел проведать, мол, не приехал ли сам, а я говорю: не приехал, так приедет — все-таки суббота! — Мария сияла.— Как в воду глядела! — сказала она опять, наливая Калмыкову чай.

Струмилин вдруг расхохотался:

— Это он как в воду глядел! Точно к чаю подоспел.

— Да, да, да...— сказал Калмыков.— Точно к чаю. Да еще с коньяком... Ну,— сказал он, щурясь на свет,— пойду-ка я помою руки.

— Вы, Маша,— говорил Струмилин, попивая чай,— храбрая женщина. Ей-богу, моя, попади она в такое положение, умерла бы со страху. А что вы думаете?!— Взгляните-ка со стороны на эту картину. Да чего там со стороны! Вот, скажем, пришел я домой — и, пожалуйста, такая коллизия. Это же повод для убийства на почве ревности! Что принимается во внимание, как смягчающее вину обстоятельство... Вот ведь как, Маша!

Пришел Калмыков. Уселся к своему чаю.

— Я говорю, Митя,— продолжал Струмилин,— что в подобных обстоятельствах должен делать муж?

— Если в отношении гостя,— сказал Калмыков,— то дать гостю по шее.

Струмилин расхохотался:

— Годится! Принято. А что с женой?

— А с женой побеседовать наедине.

— Ясно! — сказал Струмилин.

Он поднялся, поцеловал Марии руку, потом усадил поднявшегося было Калмыкова и пошел в прихожую одеваться. Открывая дверь, Струмилин сказал:

— Митя, пощади ее!

Мария смеялась.

— Ладно,— сказал Калмыков.— Шагай, шагай!

Вернувшись к столу, некоторое время они молчали. Калмыков, сидя за своим чаем, чувствовал на себе взгляд Марии, но все не поднимал глаз, как будто стеснялся. А она смотрела на него с той ожидающей улыбкой, за которой уже угадывалось страдание.

Движения ее стали связанными, неподвластными ей, руки сами двигались, бессмысленно переставляя предметы на столе. И Калмыков видел эти руки, вдруг ставшие чужими в их бессмысленной суете.

Он посмотрел на Марию и увидел ее улыбку, и весь ее облик, как показалось ему сейчас, испуганный и бесчестный. Испытывая никогда еще неведомую боль в сердце и тоску, от которой в пору было кричать, он сказал все же очень негромко:

— Слушай, а что если ты хитрая?

— Как это? — спросила Мария, холодея и понимая всю неотвратимость надвигающейся беды.— О чем ты говоришь?

— Ты знаешь, о чем,— сказал Калмыков, вставая из-за стола.— И самое худшее, что прикидываешься, хотя и не умеешь. А пора бы научиться, не девочка!

Сказав это, Калмыков ожидал, что Мария будет отрицать, защищаться, но она не стала делать этого. Калмыков увидел, как вся она как-то ослабела, как от тяжкой, неодолимой болезни.

Она отошла от стола, опустилась на стул у окошка, лицо ее сразу осунулось, всю ее охватил озноб. Калмыкову даже показалось, что он слышит, как стучат у нее зубы.

Она подняла руки, закрыла лицо ладонями, и тут Калмыков услышал, как она заплакала, а он впервые слышал это, заплакала тонко, по-детски, горько и безнадежно, как оплакивают мертвого.

Калмыков не имел еще опыта ревности — он и любил и ревновал впервые. Поэтому страдания его были превыше сил. И все-таки любовь и жалость к Марии оказались сильнее ревности.

В следующую минуту он готов уже был убить себя за слова, которые сказал и которые вернуть не мог.

Он стоял перед Марией на коленях и все старался отнять ее руки от лица. Иной раз ему удавалось это, и тогда он видел все то же осунувшееся лицо и слезы, которые катились и катились из словно бы ослепших глаз. Она смотрела мимо него, вся содрогаясь от рыданий.

— Ну, прости, прости, прости меня, проклятого,— бормотал Калмыков.— Это же все от любви. Ну, что делать, если я тебя так люблю?! Иной раз подумаю: я там, а ты одна здесь, и вдруг тебе скучно, и мало ли что бывает... Я понимаю свою глупость и подлость даже, но я же не нарочно так думаю. Ну, мысли сами лезут! И все от любви...

Мария перестала плакать. Только плечи все вздрагивали. Калмыков грел ее руки дыханьем, растирал плечи так, как будто она пришла с мороза.

— Ну, скажи что-нибудь,— просил Калмыков.— Скажи. Только не говори, что уедешь.

Мария вздохнула глубоко, с захлебом и, помолчав еще немного, сказала:

— Никуда я не уеду. Поздно уже теперь. Теперь уж так и пойдет... Иначе, наверное, не бывает.

От этих ее слов Калмыков застонал.

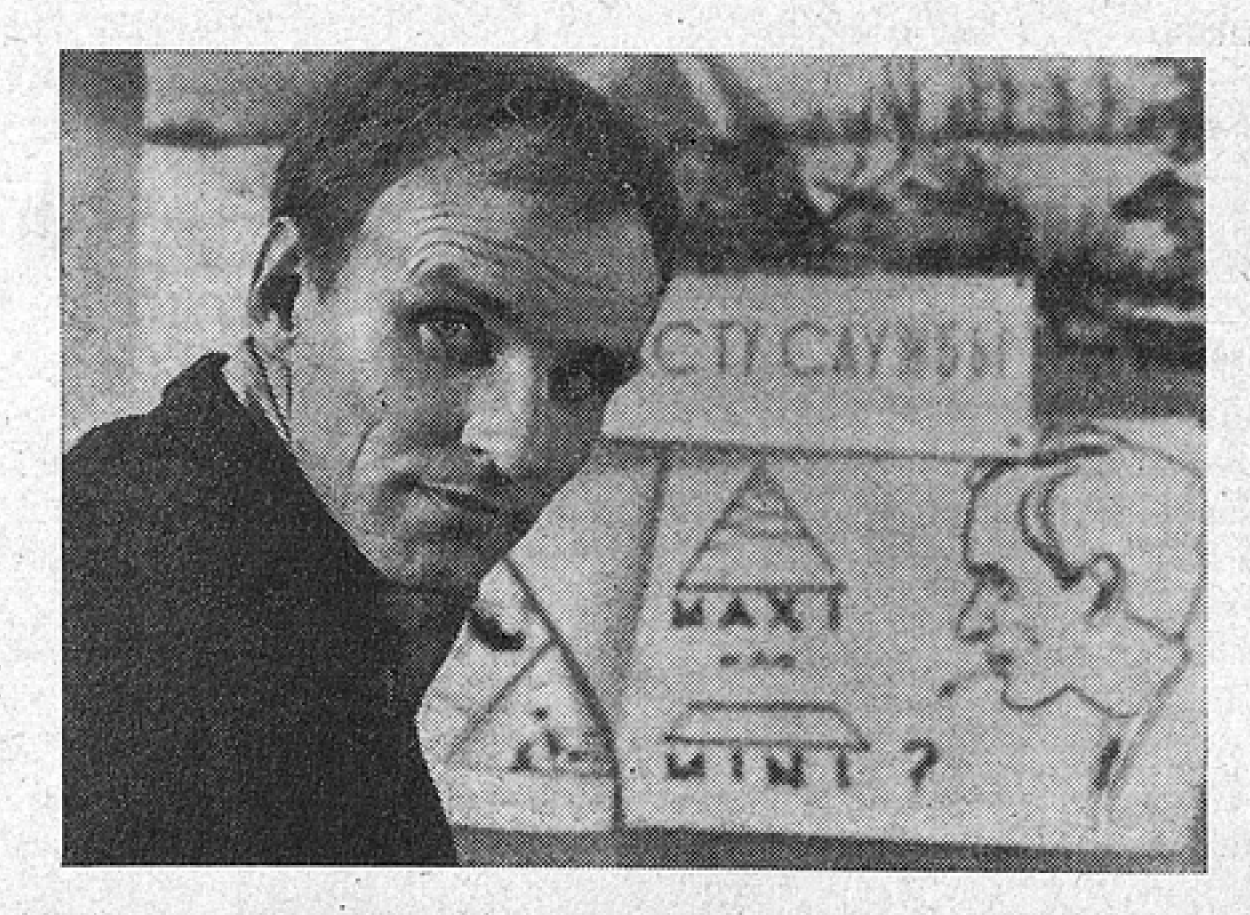
— Маша, слушай меня,— заговорил он в каком-то исступлении.— Не говори так никогда и не думай так. У нас с тобой все иначе и было, и есть, и будет... Только надо, чтобы ты была всегда со мной. Я без тебя глупею как-то, грубеет душа... И вот видишь, до чего дошел. А когда ты со мной, у меня будто две жизни! Нельзя нам разлучаться, ни на минуту нельзя!

— Нет, это я виновата,— сказала Мария.

— Перестань! — застонал Калмыков.

— Я, я...— говорила Мария.

Репетиция сцены в архитектурной мастерской. В центре: Коля — Н. Еременко, премилая архитекторша — Н. Репина




Калмыков — А. Солоницын

И тут она впервые обернулась к Калмыкову, слабым движением коснулась его щеки.

— Как же не разлучаться? Тебе надо жить и работать.

— И ты со мной! — сказал Калмыков.— Переведешься на стройку. Знаешь, как я тебя там поселю? Наилучшим образом! Так все устрою, ты просто даже удивишься!

Как всегда, приняв решение, он загорелся и стал шагать по комнате из угла в угол.

— И вместе будем, по будильничку — в шесть! Тебе же не впервой. Ты же у меня человек рабочий... А, Маша?

И опять обнимал ее и заглядывал в распухшие глаза.

— Нет, не так,— сказала Мария.— Я совсем не про то. Ребенка надо.

— Ребенка? — повторил Калмыков озадаченно, словно бы взвешивая это слово.— Ребенка, конечно... Но только не сейчас.

— Нет, сейчас,— сказала Мария.— Тогда все станет на место... И ревновать не будешь и любить будешь меньше.

— Маша! — вскричал Калмыков.— Ну, что ты только можешь сказать! Как только у тебя язык повернулся?

— А чего ж ему не повернуться, коли правда? Стану толстая, никто на меня тогда и не посмотрит.

— Ну и пускай не смотрит! — сказал Калмыков.— А я на что?

— Ты-то? — И Мария усмехнулась той своей давней непонятной усмешкой.

— Ребенка — прекрасно! — говорил Калмыков, опять шагая по комнате.— Ну, а работа как?

— А чем тебе это не работа? Тоже архитектура... Не всем дома строить. Самое наше бабье дело.

— Нет,— сказал Калмыков, хмурясь.— Ничего этого не будет. Никакая ты не баба, не для того ты ехала сюда. Дети — хорошо, дети — пожалуйста, но всему свое время.

— Свое время уже ушло,— сказала Мария.— Догонять надо. Мы ведь уже старые с тобой...

Калмыков страшно обрадовался этим ее словам, возрождавшим все, что было между ними, со всей игрою намеков и шуток. И, подхватив ее на руки, стал носить по комнате, приговаривая:

— Старые, совсем никуда негодные сморчки! Старые хрычи, крючки, сучки! — И вдруг, прервав всю эту веселую галиматью, сказал очень серьезно: — Экая ты легкая! Совсем в тебе никакого веса нет.

— Вот погоди,— сказала Мария,— стану тяжелая, тогда и не поднимешь.

Сарычев приехал на стройку. По тому, как он хлопнул дверцей машины, как, хмурясь, пошел вперевалку к бараку, где квартировало строительное управление, можно было угадать, что приехал он не в лучшем расположении духа.

Все так же хмурясь, косился он на всю эту строительную толчею, не спеша переходил дорогу, полную движения машин и людей, совершенно уверенный, что машины и люди не толкнут, не зацепят его, так как все его тут знали, побаивались и уважали.

Найдя Калмыкова и неторопливо поздоровавшись с ним, Сарычев не спешил начать разговор. И тем не менее, зная его не первый год, Калмыков сразу понял, что приехал Сарычев неспроста. И все же не задал вопроса — такая была между ними годами сложившаяся игра.

— Размахнулся ты изрядно,— говорил Сарычев, поглядывая на поднимавшиеся стены и всю строительную технику, толпившуюся вокруг.

— Да, вот, точим помаленьку,— сказал Калмыков, ожидая следующей фразы от Сарычева.

Но Сарычев молчал, грузно топча резиновыми сапогами талый апрельский снег.

Так и не дождавшись, Калмыков не выдержал и спросил:

— Ну а у вас что слышно?

— А что? — все в том же тоне сказал Сарычев.— Дела идут, контора пишет.

— Ну и что же она пишет? — опять спросил Калмыков, все укрепляясь в своем недобром предчувствии.

— А то пишет,— сказал Сарычев, глядя

вниз, на дорогу,— что всю вот эту твою музыку надо прекратить.

— Не понял,— сказал Калмыков.

— А чего тут не понять? Консервировать — и все тут. А уж затем разбираться будем.

— Так,— сказал Калмыков, останавливаясь посреди дороги.— Вот что... Зайдем ко мне, пообедаем, поговорим. А то что-то я не улавливаю.

— А что ж тут такого? — хмуро усмехнулся Сарычев.— Дело самое обыкновенное. Проект твой не утвержден. Действуешь ты самовольной, и меня в это дело втянул. Так что, извини, обедать мне с тобой некогда, это уж я как-нибудь дома пообедаю. А давай-ка садись в машину и поедем в город разбираться.

— Интересно! — сказал Калмыков.

— Уж куда интереснее! — согласился Сарычев.

Когда Калмыков после разговора в тресте и в горкоме подъезжал к своему дому, Мария стояла у окна. Она любила смотреть в окно на этот ставший уже привычным пейзаж, где изменения от долгой зимы к короткому лету проходили неуверенно и робко и где поэтому каждая новая проталина становилась приметным и счастливым событием.

Мария ожидала ребенка. Она изменилась мало — только губы немного припухли да выдавал живот, заметно выступавший под широким платьем.

Она увидела, как, разбрызгивая мокрый снег, подкатила трестовская «Волга», как медленно распахнулась дверца, из машины вышел Калмыков и пошел к дому. Обычно все это происходило быстрее, дверца открывалась еще на ходу, и шаг у Калмыкова был другой.

И Мария поняла, что Калмыкову сейчас совсем не до нее, и испугалась. По привычке она провела руками по животу и пошла открывать, мимоходом взглянув в зеркало и слыша тяжелые шаги Калмыкова за дверью.

Когда она открыла, он молча обнял ее, попробовал улыбнуться, но улыбка не вышла.

Мария научилась ничем не выдавать свое положение — она двигалась даже как-то нарочито облегченно. И сейчас, помогая Калмыкову снять пальто, она ничем не выдавала испуга. Она знала, как Калмыков старается оберечь ее от всех своих каждодневных забот, но тут было что-то другое. И она спросила:

— Что?

Продолжая улыбаться все той же неладившейся, беззащитной улыбкой, Калмыков почему-то подмигнул ей и сказал:

— Плохо, Маша, плохо...— И тут же спохватился:— Ну, не то чтобы уж совсем... Ну, ладно!

Одолевая внезапную слабость в ногах, Мария нашла в себе силы, приобняв его за плечи, повести в столовую и там, присев у стола, высматривая, выпытывая взглядом притаившуюся в его глазах муку, сказала, как будто даже не придавая словам особого значения:

— Ну-ка, ну-ка, выкладывай...

— Понимаешь, такая история,— заговорил Калмыков.— Но ты только не принимай уж чересчур близко к сердцу... Такая, понимаешь, история... Остановили нам стройку.— Губы у него покривились.— Но это ничего! Видишь ли, что-то там неясно с проектом и, видимо, надо ехать в Москву... Такие вещи в практике бывают. Маша, ты не думай, что это уж такой особый, исключительный случай... Ну, да что тебе объяснять! Ты же знаешь, как все это бывает.

— А Сарычев? — спросила Мария.

— А что же Сарычев? Его положение тоже не из лучших. Сарычева надо понять...

— Отступился,— сказала Мария.

— Нет, ну зачем ты так? Это слово не подходит. Он и так много сделал... Брал на себя. Вот теперь мне надо кое-что взять на себя... Ничего, Маша! Как говорится, все будет нормально. А сейчас все дело в том, чтобы ты не волновалась. Вот этого совершенно не нужно!

— А я и не волнуюсь,— говорила Мария, изо всех сил сдерживая дрожь в руках. — Сейчас будем обедать.

И она поднялась было и пошла, но Калмыков удержал ее.

— Помнишь, ты говорила,— сказал он вдруг голосом, ломающимся от волнения,— что станешь ты толстая и я буду тебя меньше

любить... И вот сейчас подошла минута — и не будь тебя...

Не договорив, он прижал к себе ее голову, боясь обнять так крепко, как хотелось, чтобы выразить ей всю силу любви.

Мария в ответ ему сказала только:

— Ты, Митя, главное, сейчас не слабей. Тебе нельзя слабеть. И обо мне не думай. Мне бы сейчас с тобой ехать, но нельзя...

— Еще не хватало! — сказал Калмыков.

— Очень бы надо поехать, но нельзя... Подоспела минута, это ты хорошо сказал. Наше дело с тобой, Митя, сейчас выдержать. Давай-ка я тебя покормлю, а то смотри, как тебя подвело: Даже щеки ввалились... Так нельзя!

И она направилась на кухню своей легкой походкой.

За столом, пододвигая Калмыкову хлеб, масло, Мария говорила:

— Ешь, ешь! Не распускайся.

Он подносил ложку ко рту и опять опускал ее в тарелку и все смотрел перед собой, иной раз проговаривая вслух обрывки мыслей.

— Ну, давай разберемся,— сказала Мария.— Что тебе терзаться? Ты не вор и не обманщик. Ты делаешь дело не для себя, дело, в которое верит множество людей, которое самому тебе ясно, как белый день. Вот с этого надо начинать... И, главное, не гневаться. Обещай мне сейчас, что не будешь гневаться — это ты мне должен обещать, если хочешь, чтобы я здесь спокойна была.

— Обещаю! — готовно проговорил Калмыков, глядя на Марию взглядом провинившегося ребенка.— Только, что мне гневаться, Маша? На кого? На самого себя, на Сарычева? Это ведь, знаешь, как градобитие: все хорошо, хорошо и вдруг — раз! И только голову прикрывай...

— Нет, Митя,— сказала Мария.— Не с тем ты едешь. Все это не те слова. Едешь, а сам не веришь. Тогда зачем ехать? Тебе надо собрать все доводы, слово к слову, и чтобы коротко было. На долгий разговор у тебя времени не будет.

— Это я знаю... Тут еще надо, чтобы вообще захотели слушать.

— Ну, ты же там не один будешь,— говорила Мария.— Александра Васильевна, Паладьев, да мало ли там живых людей?

— Да, Паладьев...— сказал Калмыков.— Он еще тогда намекал насчет того, что я, мол, максималист... Помнишь?

— Ты его не знаешь! — сказала Мария.— У него «максималист» — это лучшая похвала. Он тебе обязательно поможет.

— Ну, как я от тебя уеду! — вдруг сказал Калмыков.— Дикость какая-то!

— А вот это как раз хорошо,— сказала Мария с той храброй готовностью, которая так удивляет мужчину в женщине, когда она подходит к этому своему рубежу.— Что тебе здесь маяться вокруг меня? Толку ведь все равно никакого. Я сама, увидишь, как управлюсь... Ты, Митя, жди телеграмму — вот и вся твоя забота.

Тут позвонили, и Мария пошла открывать. Это пришли Богачев и Струмилин.

Они, видимо, раньше еще сговорились держаться бодрого тона и поэтому поначалу несколько даже переиграли. Еще в прихожей Богачев трубил:

— Ну а где же сам погорелец?

И, ухватив руки Марии в свою обширную ладонь, стал основательно трясти их, на что Струмилин заметил:

— Эка, трясет! Тут думаешь, как обойти, не зацепить... А он приступился и давай трясти без всякого сознания!

Мария смеялась:

И услышав этот смех, Калмыков развел плечи и пошел навстречу гостям.

— Нет, какова Маша? — говорил Богачев, здороваясь с Калмыковым.— Действует по известному способу: положение пиковое, надо быть веселей!

— Ну, уж и пиковое! — говорил Струмилин.— До пикового еще далеко. Известно ли тебе, что ты поедешь не один, а в сопровождении Сарычева?

— Нет,— сказал Калмыков.

— Вот именно, что да! — Струмилин весело подмигнул.— Состоялась беседа.

Богачев басовито посмеивался:

— А что? Приятный и полезный был разго-

вор! Ему, конечно, непривычно, но как ни верти, а за нами голос народа — надо прислушаться!

Все усаживались за столом, как у себя дома, и Мария расставляла уже приборы. Богачев заглядывал через ее плечо в буфет:

— Не найдется ли там чего с устатку?

— Найдется! — сказала Мария.— Садитесь, садитесь...

— Да-а-а, не любит он,— говорил Струмилин,— попадать в трудное положение. Совсем это ему не с руки!

— Но тут случай особый,— сказал Богачев.— Он же мужик с головой, он сам понимает, что отмежеваться ему как бы не к лицу, как бы невместно! Так что, Митя, ты не думай — нажимать нам пришлось слегка...

— Чуть-чуть! — сказал Струмилин.

Разливая по рюмкам, Калмыков уловил взгляд Марии, мимолетно посланный ему. Мария ликовала. Это было то самое, чего она хотела и ждала более всего...

— Ну, где? — спросила Таня Александру Васильевну еще с порога.

— Пока не приходил. Ждем.

— Один приехал?

— Один, конечно. Где ж ей сейчас ехать?

— Тэк-с! — сказала Таня, раздувая ноздри.

— А ты чего радуешься? — покосилась на нее Александра Васильевна.

— Что мне радоваться? — вскинула Таня плечами.— Бог с вами, Александра Васильевна, имейте совесть!

— Да я-то имею,— сказала Александра Васильевна.

— Ну и не будем забегать вперед! — сказала Таня и пошла в комнату.

— Вот тебе от Маши,— Александра Васильевна отдала письмо.

Таня стала читать.

— Вот, пожалуйста,— сказала она.— Слушайте, что она пишет: «Не давай ему впадать». Мне доверительно поручают человека, а вы поворачиваете вопрос под каким-то совершенно иным углом. Согласитесь, Александра Васильевна...

И Таня стала читать дальше.

— Что у нас сегодня? Двадцать девятое? — бормотала она, читая письмо.— Погодите... Она же сегодня должна родить... Вот так номер! И тут я отстала!

— Да уж молчи,— говорила Александра Васильевна,— чего от тебя дождешься?

— Не будем терять надежды, Александра Васильевна,— бормотала Таня.— Не будем терять!.. Та-а-а-к,— сказала она, складывая письмо.— Вот так номер. Хоть отметить-то у нас найдется чем?

И она пошла искать по шкафам.

— Все остатки какие-то,— говорила она, оглядывая бутылки.— Все это несерьезно! Надо сказать, чтобы тащили с собой.

Но тут позвонили и послышался голос Паладьева. Таня стояла не шевелясь — сейчас она ждала другого голоса. И тут услышала, как Калмыков сказал:

— Ну, здравствуйте, Александра Васильевна, еще раз! Низкий поклон и поцелуй вам от Марии.

— А мне? — сказала Таня, когда Калмыков появился в дверях.

— Насчет того, чтобы вас целовать, никаких указаний не было,— сказал Калмыков.— Но тут я могу распорядиться сам!

— Что-то вы заметно охрабрели,— сказала Таня.— Мне по вашему поводу совсем иные указания. Вот, пожалуйста...— И она опять прочитала: «Не давай ему впадать».

— А что мне впадать? — говорил Калмыков, потирая руки и поглядывая по сторонам.— Мое дело сейчас — играть на трубе! Победные марши!

— Тихо, тихо, тихо,— говорил Паладьев, привычно приобнимая Таню и целуя ее в висок.— Пока фифти-фифти. Подождем, пока все будет на бумаге. Бумага, голубчик, великая объективная сила. Верь опыту, сердце мое, жизнь учит проявлять в подобных обстоятельствах сдержанность. Хотя действительно, кое-что было сказано...

— Нет, не кое-что! — сказал Калмыков, не выходя из своего приподнятого состояния.— Было сказано буквально следующее: «Ну, что ж, давайте попробуем». Для вас эта

фраза, может быть, не выражает определенности, а для меня именно с этой фразы началась новая жизнь.

— Когда? Где? Почему? — подступилась Таня со своим ревнивым любопытством.

— Да уж была однажды такая ситуация! — сказал Калмыков и приумолк.

— Зна-а-а-ю! — протянула Таня.— Все ясно. Знаю я эту вашу ситуацию.

— Давайте-ка по порядку,— говорила Александра Васильевна.— Хочу все знать.

— Долго рассказывать не придется,— заговорил Паладьев.— Все решалось три минуты...

— Не три, а четыре с половиной,— сказал Калмыков.— Даже пять!

— Хорошо, почти пять. Но две минуты говорил этот ваш начальник.

— Сарычев,— подсказал Калмыков.

— Да, вот именно, Сарычев. Но должен сказать, что сам докладчик,— тут Паладьев кивнул на Калмыкова,— был на высоте, хотя и был при этом белее своего воротника.

— Да, ему свойственно белеть,— сказала Александра Васильевна.— Свойственно в критические минуты жизни. Я уже два раза видела... В первый раз это было в институте, на экзамене, причем поначалу он был неестественно красный — и тогда молол какую-то невнятицу. И вдруг я увидела, как вся кровь отливает от лица, он белеет и начинает звенеть... И одолевает комиссию, которая уже ерзала преизрядно. И с разгона вытягивает на пятерку!

— Так я же помню! — сказал Паладьев.— Я же был в комиссии. И ерзал и кряхтел — все это было. Сегодня было очень похоже, смею вас заверить.

Тут опять позвонили, и народу прибавилось. Появились и Колышев, и Соколов, и совсем неизвестный Калмыкову круглый человечек с курчавой бородкой и лукавыми, постоянно смеющимися глазами. Каждый что-то принес с собой, и сейчас они разворачивали пакеты у стола.

— Стало быть, со щитом? — говорил Колышев, ввинчивая штопор.— Ради такого случая...— И он хлопнул пробкой.

— А где же Павлик? — приобернулся Калмыков к Тане.

— Боже мой, какая память! — сказала Таня.— Если бы у меня была хоть вполовину такая! Диспарю, мон шер, диспарю... Что в переводе на русский означает — исчез. Хотя где-то он существует и благоденствует, вероятно.

— Вот как? — сказал Калмыков.

— Да, да,— и Таня коснулась его плеча.— Вас это огорчает?

— Не так чтобы очень,— сказал Калмыков.— Но все же как-то...

— Это необыкновенно мило с вашей стороны,— щурилась Таня.— Присядем?

И они опустились на тот самый диван, где тогда все началось.

— Пусть гудят! — сказала Таня.— Отличный фон для того, чтобы поговорить. Ну, как? — спросила она затем, глядя на Калмыкова своими пристальными глазами.

— Прекрасно,— сказал Калмыков.

— Что именно?

— Все, что вы имеете в виду.

— Так! — сказала Таня.— С этим ясно.

— А у вас? — спросил Калмыков.

— Из рук вон,— сказала Таня.— Можете судить сами. Наиболее радостное событие за эти два года — ваш приезд.

— Будто бы? — сказал Калмыков.

— Святая правда. Чертовски надоело врать! Теперь я говорю только правду, от этого у меня множество неприятностей, растеряла почти всех друзей... Вся надежда на вас.

— А Александра Васильевна?

— Господи! При чем тут Александра Васильевна? Вы знаете, так можно испугать.

— Ну, хорошо! — рассмеялся Калмыков.— А Агасфер?

Таня нахмурилась и ответила не сразу:

— Агасфер — это совсем другое. Это какая-то пожизненная каторга,— она помолчала, покусала губы, пощурилась по сторонам, потом искоса взглянула на Калмыкова.— Вот как вы смотрите на меня...

— А как? — спросил Калмыков.

— С испугом... Нет, не так: с тайным не-

доброжелательством. Вот вам совет — никогда не говорите правду. Постоянно будете пребывать в дурацком положении. Ручаюсь вам, что в этом нет ничего веселого...— И тут же добавила: — Вам сегодня может прийти телеграмма.

Таня сказала это, как оракул, и Калмыков вздрогнул — что-то словно толкнуло его в сердце.

— Да!— сказал он, быстро поднимаясь.— Это очень может быть. Пойду позвоню в гостиницу, вдруг да действительно есть на этаже...

И он пошел к телефону, на ходу отыскивая номер в книжке.

— Нет, я, я! — закричала Таня.— Я буду звонить!

И, заглянув в книжку, она вырвала у Калмыкова трубку.

Калмыков совсем было рассердился, но не успел, так как Таня уже спрашивала:

— Говорят от товарища Калмыкова. Скажите, пожалуйста, нет ли ему там телеграммы?.. Есть! — сказала она, сверкнув на Калмыкова.— Тогда, будьте добры, прочитайте... Товарищи, внимание! — сказала она, обращаясь ко всем.— Сейчас мы все будем знать, сейчас все будет известно!.. Товарищ Калмыков здесь,— сказала затем Таня.— Он может подтвердить.

— Да, я здесь,— сказал Калмыков.— Я слушаю.

— Нет! — Таня опять отняла у него трубку.

— Это я слушаю. Это я вспомнила, а не вы!

В трубке послышался голос, но слов нельзя было понять.

Таня дослушала до конца, потом опустила трубку. Лицо ее менялось на глазах, приобретая неизвестное нам, совершенно непривычное выражение, которое представляло какую-то совсем иную ее сущность.

Она проговорила очень тихо:

— Сейчас, сейчас...

— Что?! — сказал Калмыков, слыша тяжкие удары своего сердца.

Таня молчала.

Он выхватил у нее трубку, но услышал уже только отбой. Он стал снова набирать номер, но Таня сказала:

— Не надо. Я скажу, что она прочитала... Положение очень серьезное, немедленно выезжай, и подпись — Струмилин.

В самолете Таня все время держала Калмыкова за руки. И он все порывался встать, повторяя при этом без всякой связи и смысла все одни и те же слова:

— Сейчас, сейчас... Нет!.. Ну, так как же?.. Погодите!.. Сейчас, сейчас...

Он словно и не видел Таню, не слышал ее голоса. Между тем она, склонясь к его уху, говорила слова, которые обычно говорят в таких случаях, хотя они и не способны что-либо изменить или поправить. Она говорила:

— Нельзя так! Нельзя так!.. Положение серьезное — ну и что же? Это положение всегда серьезное. Но я же знаю Марию — она здоровый человек! У нее все будет хорошо... Да и не может быть иначе. Теперь иначе не бывает.

Калмыков не слушал. Слова для него сейчас не имели никакого значения. Он был оглушен чувством утраты, в которой был теперь уже совершенно уверен, видя в этой катастрофе какое-то возмездие за свою вину. Какую — он никак не мог понять до конца, но знал, что эта вина есть... В чем же эта вина?

И вдруг он понял и тогда наконец сказал первую осмысленную фразу, от которой Таня вздрогнула и захлебнулась слезами. Он сказал:

— Я оставил ее! И в этом все дело... Я оставил ее на целых два дня. Я не думал о ней так, как надо было... Зачем я уехал?! Как смел уехать!.. Я оставил ее, а нельзя было оставлять.

— Господи! — говорила Таня, обнимая его плечи, целуя его руки.— Нельзя так, так нельзя... Зачем так казнить себя? Все равно вас бы не пустили к ней.

— Нет, нет,— говорил Калмыков.— Нет! Если бы я был там, все было бы иначе. Она

бы знала, она бы чувствовала, что я с ней, что мы вместе...

А Таня все повторяла свое:

— Нельзя так! Так нельзя! — хотя сама не верила в это, душой понимая, что только так и можно.

Калмыков почему-то представлял, что Мария лежит в своей постели и в замкнутом, тесном круге этих зримых представлений видел, как он поднимается по лестнице, как открывает дверь и видит Марию. Живую ли?..

Но Мария, разумеется, лежала не дома, а в больнице. Она была жива. Но жизнь теплилась в ней слабо, и по лицу врача, которого Калмыков и раньше встречал, но при своем железном здоровье видел в нем не врача, а просто полузнакомого человека, он понял, что надо быть готовым ко всему.

— Будем надеяться,— сказал врач, выходя в приемную и не очень уверенно, даже скорее уклончиво встречая измученный взгляд Калмыкова.

Они пришли в больницу втроем — с Таней и Струмилиным.

Сейчас Калмыков стоял против врача и как бы сквозь плотный туман видел и слышал окружающий мир.

За его спиной, притулившись у окна, Струмилин что-то быстро, полушепотом говорил Тане. Впрочем, они могли разговаривать и громко, так как Калмыков слышал и понимал с трудом даже то, что говорил ему врач.

А врач говорил:

— Тут ко всему еще какая-то очень слабая сопротивляемость. Может быть, сказалось и то, что ребенок не живой. Она, наверное, очень хотела ребенка...

— Да, она очень...— сказал Калмыков, растирая лоб.— Да, она... Я пойду к ней.— И обернулся ко всем.— Что же мы здесь стоим? — И вдруг гневно сказал врачу: — Слушайте, нельзя же так!

— Сейчас пойдем,— сказал врач.— Сейчас. Только принесут халаты.

— Какие халаты? При чем тут халаты?

Но как раз вошла сестра, подала халаты Тане и Струмилину и стала помогать Калмыкову натянуть на себя не по росту тесный, склеивающийся от крахмала халат.

Они пошли коридором вслед за врачом и в самом конце вошли в небольшую палату, где Мария лежала одна.

Она лежала на спине, голова ее была откинута к стене, и Калмыков видел только ее ухо и прядь волос из-под косынки.

Ухо поразило его своей мертвенной белизной. Глаза его сразу налились слезами. Он хотел что-то сказать, но губы не послушались. Он только скрипнул зубами и застонал. Слезы потекли по щекам.

Подошла Таня и вложила ему в руку платок, который до тех пор все комкала сама. Калмыков держал платок, не понимая, зачем он оказался у него в руке.

Таня, совсем как ребенку, вытерла ему щеки и тихонько сказала:

— Не надо плакать, Митя. Она спит. Не надо плакать — сейчас ее не надо пугать.

Но Мария не спала. Она была в том зыбком состоянии полусна, которое постепенно переходит в кому, когда жизнь понемногу уступает место смерти.

Врач подошел и сел на табурет у нее в ногах, взял ее руку, удивительно истончившуюся и побелевшую, и стал слушать пульс.

Неотрывно глядя на эту дорогую, такую изменившуюся руку, Калмыков подошел к кровати и, желая увидеть лицо, склонился, опершись руками о стену.

Он увидел Марию в профиль, и профиль этот был так бестелесен, словно очерчен карандашом. Со склоненного лица Калмыкова слезы стекали, как капли дождя, и падали Марии на плечо, на подушку.

Что тут можно было сказать?

И все молчали.

И вдруг произошло чудо: Мария открыла глаза. Некоторое время смотрела перед собой, а потом повернула голову, что потребовало от нее настойчивых, сосредоточенных усилий. Но все же повернула...

И взгляд ее встретился с взглядом Калмыкова. Сначала она смотрела на него строго и отчужденно. Потом узнала, поняла и захо-

тела улыбнуться ему. Губы ее приоткрылись, и он увидел побелевшие десны, совсем не ее — чужие. И все же Мария нашла в себе силы произнести:

— Митя... Ты что плачешь?

Плечи у Калмыкова затряслись.

Струмилин отвернулся и пошел к окну, а Таня, наспех отерев ладонями мокрое лицо, тоже склонилась к Марии и сказала:

— Здравствуй, Машенька!

Мария не удивилась Тане, а только сказала:

— Здравствуй... — И, помолчав, почти беззвучно сказала еще: — Вот видишь, что получилось...

И, сказав это, повернула руку ладонью вверх.

Калмыков робко взглянул на врача, как бы спрашивая, может ли он взять ее руку, и врач глазами показал, что может. Тогда Калмыков встал на колени перед кроватью, взял руку и стал ее целовать, едва касаясь губами.

— Как хорошо, что ты приехал,— сказала Мария и, очевидным усилием собирая мысли, спросила: — Ну, что у тебя там?

Калмыков хотел ответить, но не мог — горло перехватило.

За него ответила Таня:

— У него все хорошо, прекрасно даже. Сейчас тебя поднимем и все будет совсем хорошо! — говорила Таня.— Все будет хорошо!

— Да, конечно,— сказала Мария и опять отвернулась к стене. Устала, наверное...

Врач смотрел на нее. И было удивительно видеть среди этих плачущих людей его спокойные, сухие глаза, в которых сосредоточилась мудрость профессии. Он улавливал что-то свое, ему понятное и нужное в состоянии Марии.

Вошла сестра и стала неторопливо на своем столике у окна готовить шприц для укола.

— Пойдемте,— сказал врач.

Калмыков не слышал. Или слышал, но не хотел понимать, что ему придется сейчас оторваться от Марии и даже уйти из комнаты и быть какое-то время в стороне от Марии.

Подошел Струмилин, поднял его и, крепко обхватив за плечи, повел к двери.

— Погоди, я сейчас,— сказал Калмыков, высвобождаясь.

— Пойдем, пойдем,— сказал Струмилин,— нельзя ее утомлять... Нельзя. Будь человеком!

— Человеком? — удивился Калмыков.— Как это?..— Он все же позволил увести себя.

Вскоре следом за ними в приемную вышел и врач.

— Вы знаете,— сказал он, как-то очень осторожно подбирая слова.— Я, откровенно говоря, не ожидал, что она способна узнавать, говорить. Сейчас от этого многое зависит. Главное, чтобы восстановилась воля к жизни.

Таня подошла к врачу и стала быстро говорить:

— Может быть, что-то из Москвы? Новые лекарства?

— Все есть,— сказал врач.

— Может быть, кровь? — говорила Таня.

— И кровь есть. Не было бы крови, так давно бы и ее не было. Все есть... Нет воли к жизни,— говорил врач.— Слишком много утрачено. Но вот сейчас я смотрел...

— Митя, слушайте! — быстро проговорила Таня, подтягивая Калмыкова поближе.

Таня любила ясность и хотела, чтобы Калмыков услышал, как ей казалось, благоприятный и все решающий приговор врача. Но врач так и не договорил, задумался.

— Вы что-то хотели сказать,— проговорила Таня, все держа Калмыкова за руку.

— Нет, ничего определенного я сказать не могу,— снова заговорил врач.— В таких случаях мы всегда надеемся. И хоронить не надо, надо работать,— сказал он.

От этого знакомого слова Калмыков вздрогнул, как будто пробуждаясь от сна.

— Да, да! — сказал он.— Надо работать. Надо сделать все, что можно, и даже более того!

Им овладело странное возбуждение. Продолжая растирать лоб, он ходил по приемной из угла в угол, как это было свойственно ему, когда надо было собраться, сосредоточиться, действовать.

А врач в это время говорил Тане:

— Не только можно, но и должно сделать

все, что может вывести ее из этой безучастности... Все на пользу! Главное, чтобы она не впала в кому.

— Так мы просто будем жить здесь,— сказала Таня.— Где нам сейчас еще быть? Я, может быть, прямо там устроюсь, у нее в палате? А Дмитрий Андреевич где-нибудь рядом... Да нам больше одной койки и не нужно: он поспит — я с ней, я свалюсь — он будет дежурить... Где же нам еще быть?

— Как раз это я вам и хотел предложить,— сказал врач.— Поставим вам койку в палате, ему в коридоре. Сейчас я скажу.

Мария видела мир почти бесцветным, хотя мир этот сузился для нее до размеров палаты. Она медленно обводила взглядом углы и стены, белый столик у окна и окно, где там, за стеклом, угадывались небо, и контуры сопок, и весенняя капель с крыши...

Но все было удивительно лишено красок. Белизна стала ее миром, а ровный шум в ушах единственной музыкой жизни.

Мария видела чисто поле в желтых одуванчиках. И сама она была то девочкой, то взрослой, но поле оставалось неизменным в своем весеннем цветении.

Навстречу ей шел военный человек и, протягивая руки, наверное, хотел поднять Марию...

...Но тут все обрывалось, и опять была больница, Калмыков и Таня.

Перед ней постоянно сменялись лица — то Тани, то Калмыкова, то они были вместе перед нею.

Они непрестанно говорили с ней, но слова доходили до нее сквозь этот шум тоже как бы лишенные цвета, а иной раз вовсе утрачивали смысл...

Ей не хотелось делать усилия, чтобы понять, о чем шла речь, уловить смысл, заинтересоваться.

А Таня говорила ей про Москву, про свою жизнь. Это было как исповедь.

Калмыков тоже слушал эту Танину исповедь и нисколько не удивлялся. И постоянно держал руки Марии и прижимался к ним губами, грел их дыханием, что так любил делать всегда и что так любила сама Мария.

Потом приходила сестра и кормила ее с ложки, и она глотала суп, чувствуя только тепло и влагу, но не чувствуя вкуса.

И все же капля по капле жизнь возвращалась к ней.

Больше всего ей хотелось спать, но именно этого ей не давали. И один раз она рассердилась и пожаловалась врачу. Она сказала:

— Они не дают мне спать!

И врач, склонясь к ней, впервые тихонько рассмеялся.

— Ишь, ты! Скандалит! — сказал он.— Недовольна! Выспитесь, успеете. Вставать пора! Смотрите, весна на дворе. Сейчас шел — всюду лужи по колено, и скворцы прилетели. Вот что делается! А вы — спать.— И сказал на ухо Калмыкову: — Хорошо! Скандалит... Кажись, дело пойдет.

Калмыков, исхудавший за эти дни до неузнаваемости, отвернулся, схватил врача за руку и разрыдался.

— Что это? — спросила Мария у Тани.

И вдруг совсем своим, прежним, таким родным голосом спросила Калмыкова:

— Митя, ты что?

Наступил день, когда Калмыков привез Марию домой. Мария совсем разучилась ходить. Однако вылезла было из машины, опираясь на Калмыкова.

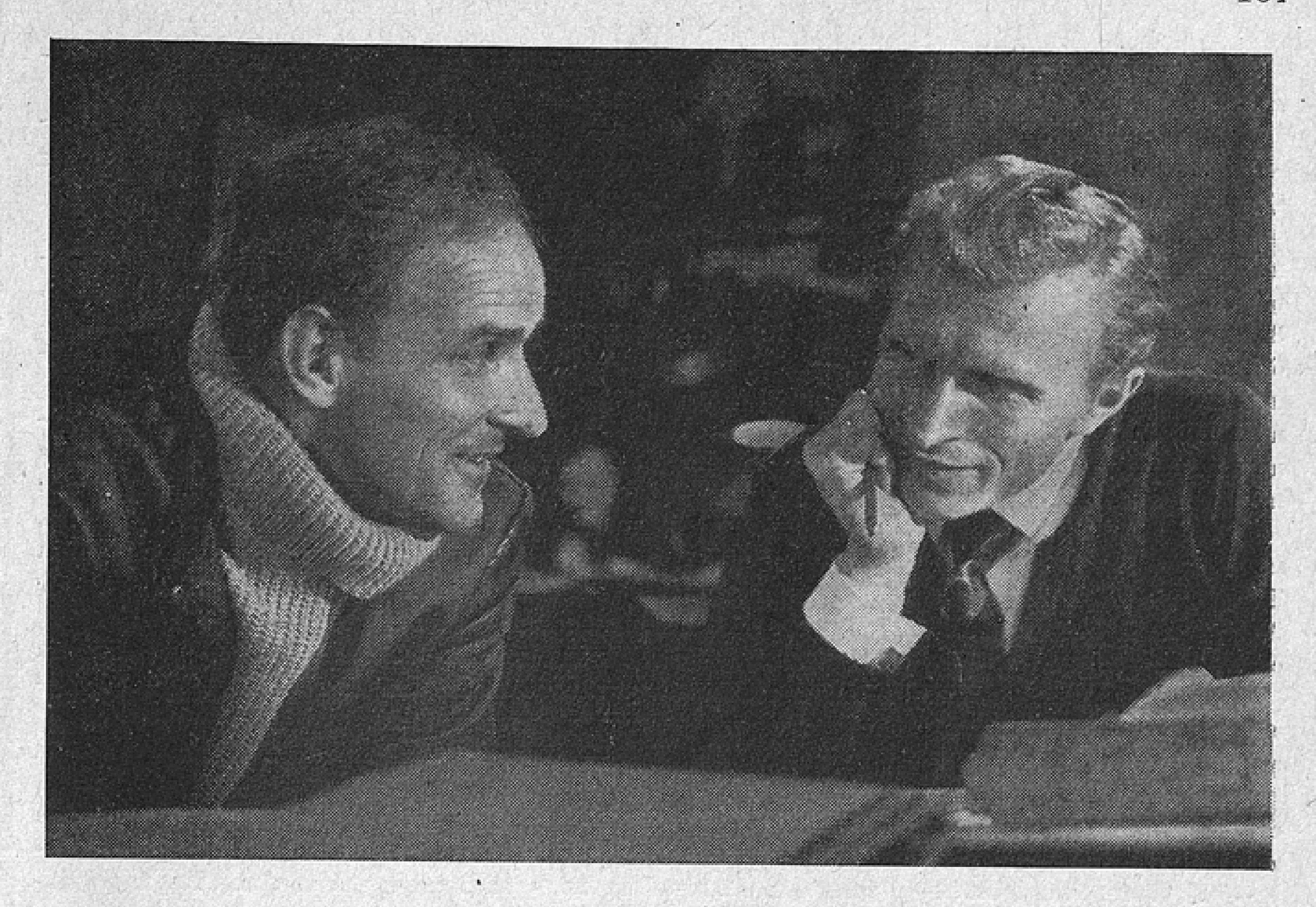
Но, хлебнув живого весеннего воздуха, сразу ослабела, закружилась голова. Калмыков подхватил ее и понес на руках. А сзади шла Таня.

Глядя на этот непривычно обширный мир — на сопки, на дом, на Таню, вышагивающую по следам в талом снегу, Мария усмехнулась и сказала:

— Понесли ребеночка! Хотела я да не сумела. А вы вот сумели — родили меня во второй раз.

— Молчи, молчи! — сказал Калмыков.— Эка ты!

Калмыков внес Марию в дом, стал было раздевать, но Мария еще в пальто, держась



Калмыков — А. Солоницын,
Власьев — А. Панченко

за стенки, заглянула в большую комнату и сказала:

— Хаос! Обратно хаос! Все надо начинать сначала.

— Все, Маша, все,— согласился Калмыков.— Это здесь так, а на стройке?

— А ты что же,— спросила Мария, садясь у стола,— поди-ка, ни разу не ездил туда?

— Так когда же было? — простодушно сказал Калмыков.— За все эти дни я ни разу и не вспомнил о ней.

— А теперь вспомнил? — сказала Мария как бы даже с упреком. И тут же ответила себе: — В жизни всегда так! — И вздохнула.

— Нет, Маша, ты не знаешь,— заговорил Калмыков, пока Таня оглядывала жилище, прикидывая, с чего начать, чтобы вернуть дому жилой вид.— Ты не знаешь, как я все понял. Все в этом мире соизмеримо, Маша, все имеет цену, но придет минута — помнишь, как ты сказала однажды? — придет минута и все перевернет.

— Пустое! — сказала Мария, спокойно и мудро глядя на Калмыкова.— Живое живет и будет жить. И все поставит на свое место. А без работы какой ты человек? Совсем тебе это не к лицу. Такого бездельного я тебя и любить не смогу. Не сумею.

— Эка ты! — сказал Калмыков.

— Конечно,— сказала Мария.— Я ведь жестокая, ты же сам говорил! Зайди-ка ты сейчас к Струмилину, попроси транспорт и сгоняй на стройку. Там ведь люди тоже хотят что-то узнать, а то слухи тут ходили самые разные.

— Да они уж знают! — сказал Калмыков.— Уж, поди, зашевелились.

43881



— Ступай, ступай! — сказала Мария.— А мы здесь с Таней разберемся.

На стройку Калмыков приехал вместе со Струмилиным.

— Давно не митинговал! — говорил Струмилин, выскакивая на ходу из машины и поводя плечами под полушубком.— Давненько! Заела аппаратная текучка. А хорошо, знаешь, бросить в массу огонь вдохновения! Я тебе подготовлю, так сказать, политико-моральную почву, а ты расскажи строителям, как нам рассказывал — с деталями, с оттенками и перспективами. У нас все любят подсчитывать итоги и результаты, а я тебе скажу, что по моему вкусу самое интересное — процесс. Тут, брат, открываются такие горизонты! А главное — заинтересованность, довести до сознания.

— Загудела комсомолия! — сказал Калмыков, открывая дверь в столовую, служившую пока свою службу на все случаи жизни.

Сейчас столовая была как бы клубом — столы сдвинуты, скамейки выстроены в ряды и полным-полно народу.

— Подготовочка есть! — подмигнул Струмилин.— Все как положено!

А Калмыков, кашлянув, сказал, обращаясь ко всем собравшимся:

— Привет, дорогие товарищи! Давненько не видались!

— Давненько! — сказал кто-то из рядов.

И без всякой видимой причины все рассмеялись.

Таня открыла Калмыкову дверь.

Он прошагал в комнату, даже не заметив, какой в доме наведен порядок. Он видел только Марию.

— Погода, милые мои! — сказал он.— Чисто заказная! Нельзя дома сидеть! Сейчас воздухом дышать надо...

Они вышли на улицу.

Марию одели в шубу, обвязали платком. Держась за Таню и Калмыкова, она, храбрясь, пошла по ступенькам, но тут же остановилась.

— Качает,— сказала она.— Дайте передохну.

Но Калмыков привычно подхватил ее на руки и понес в сторону от дома, туда, где на пригорочке сошел снег и открылась первая проталина с еще серой, пожухлой травой, сквозь которую пробивались зеленые былинки.

Калмыков донес Марию до этой проталины и поставил ее на пригорочке.

Она стояла, покачиваясь, и все хотела ухватиться за Калмыкова, а он, смеясь, отступал и говорил ей:

— Держись!.. Держись!..

Мария, как всегда, поджидала Калмыкова у окна. И подъехал он совсем как прежде — на ходу распахнул дверцу, выскочил на талую весеннюю дорогу так, что брызнуло из-под сапог.

Мелькнуло смеющееся лицо Струмилина — он увидел Марию в окне и прокричал ей что-то, чего она, разумеется, не могла услышать.

Дверца захлопнулась, и машина покатила дальше.

А Таня осталась на дороге. Она смотрела на Калмыкова, на Марию — и столько в этом взгляде было всего, что и пересказать нельзя.



В Москве состоялся фестиваль монгольских кинофильмов, посвященный пятидесятилетию МНР. Были показаны новые фильмы «Зять» (режиссер Д. Жигжид), который представлял монгольскую кинематографию на VII Московском международном кинофестивале, «Прозрачный Тамир» (режиссер Р. Доржпалам), «Первый шаг» (режиссер Г. Жигжидсурэн), а также ряд лент, уже известных советскому зрителю, — «Наводнение», «Суровое утро», «Исход».
На фото: кадр из фильма «Зять».

43881 м

# ИСКУССТВО КИНО

Индекс 70402

13 СЕН 1971
ВСЕСОЮЗНАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
КОНТРОЛ. ЭКЗЕМПЛЯР
1971 г.

